اے زندگی تیری خاطر تیرے غم سے آشنا ہوا
ترا غم ہے درحقیقت یہ زندگی سے پیارا

اب کیا کریں جو دل نہ لگے ہیں خزاں سے ہم
زنداں میں بہار کی لاش اٹھائے ہیں

12/1974

نقدِ غالب

مرتبہ

ڈاکٹر مختار الدّین احمد
ایم، اے، پی، ایچ، ڈی (علیگ)

انجمن ترقّیِ اُردُو (ہند)، علی گڑھ

قیمت: دس روپے ۱۰/

تعداد طبع ۱۰۰۰

جون ۱۹۵۶ء

13/9/1974

ترتیب

تعارف

اِس کتاب کا نام پہلے 'افکارِ غالب' تجویز کیا گیا تھا قطعِ نظر اس کے کہ اِس نام سے ایک کتاب کچھ عرصہ ہوا ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم کے قلم سے شائع ہو چکی ہے، یہ نام دراصل کتاب کی نوعیت کو پوری طرح واضح نہ کرتا تھا۔ اس لیے 'نقدِ غالب' زیادہ مناسب معلوم ہوا۔

احوالِ غالب میں غالب کی زندگی، اور سیرت و شخصیت کے متعلق تحقیق و تنقید تھی، نقدِ غالب میں غالب کی نظم و نثر پر تنقیدی نظر ڈالی گئی ہے۔ اس کتاب کے مضامین غالب کے متعلق موجودہ تحقیق و تنقید کا معیار متعین کرنے میں مدد دے سکتے ہیں۔

غالب پر اتنا لکھا گیا ہے کہ کچھ لوگ اب اس موضوع کو پامال سمجھنے لگے ہیں۔ درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ غالب بڑی ہمہ گیر اور ہمہ جہت شخصیت رکھتے تھے انھوں نے نظم و نثر میں جو سرمایہ چھوڑا ہے وہ ہر لحاظ سے برگزیدہ، جاندار اور تہ دار ہے۔

وہ جس دور میں پیدا ہوئے وہ ہماری قدیم تہذیب کی آخری بہار کا دور تھا۔ جاتی ہوئی بہار اور آتی ہوئی خزاں کی آنکھ مچولی نے اس دور کو بہت اہم بنا دیا تھا۔ وہ شعرا جو صرف وقتی جذبات کے مصوّر تھے، یا جن کی نظر محدود تھی۔ مروّجہ دائروں میں گردش کرتے رہے۔ لیکن غالبؔ کے حکیمانہ شعور نے اس بہار و خزاں دونوں میں حیات و کائنات کے چند اسرار و رموز دیکھے اور دکھائے۔ ایک طرف وہ اس تہذیب کے نکھار اور رچاؤ کے امین ہیں، دوسری طرف وہ اس کے قصرِ فلک بوس کے روزن بھی دیکھ لیتے ہیں۔ فکر کے وہ محور جو اس زمانے میں عام تھے، غالبؔ کی نظر میں بھی تھے۔ مسائلِ تصوّف میں بیانِ غالبؔ کی اہمیت کس سے پوشیدہ ہے؟ لیکن فطرت اور انسانیت کے متعلق جو بصیرت انھوں نے حاصل کی تھی، اس کے فیض سے ان کے یہاں انسانی نفسیات، ایک نئی شخصیت، ارضیت، صحت مند تشکیل، ایک حسنِ لطیف کے جو جوہر ملتے ہیں وہ ان کو جدید ذہن کا پیش رو اور جدید اردو نظم و نثر دونوں کی بشارت دینے والا بنا دیتے ہیں۔ پھر غالبؔ کی زندگی کی پیاس، ان کی دلچسپ رفاقت جو کسی حال میں ہمارا ساتھ نہیں چھوڑتی۔ ان کے فکر کی بلندی اور ان کے فن کی لالہ کاری اور تازہ کاری، ہمارے لئے آج بھی بڑی دلکشی رکھتی ہے غالبؔ سے پہلے اردو شاعری خاصے ریاض کے بعد ایک ہمواری اور روانی حاصل کرنے میں کامیاب ہو گئی تھی۔ اس ہمواری اور روانی نے کس شعلے کو ماند کر دیا تھا اس پر لوگوں کی نظر نہ تھی۔ غالبؔ نے مروّجہ زبان اسی لئے استعمال نہیں کی کہ اس میں ان کے افکار کی چلبلی اور آزاد روح مقیّد نہیں ہو سکتی تھی۔ انھیں ایک معنی میں

ایک نئی زبان بنانی پڑی جس کے لیے انھوں نے بیدل اور دوسرے فارسی شعرا سے مدد لی۔ اس کوشش میں انھوں نے بڑی بڑی ٹھوکریں کھائیں۔ مگر بالآخر کانٹوں سے اُلجھنے کی خو نے انھیں دشت میں پھول کھلانا سکھا دیا۔ اُنھوں نے کاروبارِ چمن کی توسیع کی۔ اُنھوں نے استعارے کی مدد سے زبان کا تخلیقی استعمال کیا اور آرائشِ خمِ کاکل کے ذکر میں اندیشہ ہائے دور دراز کی ایک دُنیا تعمیر کر دی اور شاعری میں خمِ کاکل سے زیادہ اندیشۂ دور دراز کی اہمیت ہے۔

پھر غالبؔ کے خطوط نے سر سیّد اور حالیؔ کو نثر لکھنا سکھائی۔ ان خطوط میں روزمرہ زندگی کے گریز پا لمحات کو اسی طرح اسیر کیا گیا ہے جیسے شیشے میں پری اُتر آئے۔ اس میں وہ غالبؔ ملتا ہے جو "آزادہ و خود بیں" ہوتے ہوئے، بندگی کے آداب بجا لانے پر مجبور رہے۔ جو افلاک کی سیر بھی کرتا ہے اور سیدھے سُبھاؤ زمین پر ہموار قدم سے چلنے کے لیے بھی مجبور رہے۔ جسے سخت واقعے میں بھی جان عزیز رہی ہے۔ جو دوسروں پر ہی نہیں اپنی امیدوں اور حسرتوں پر بھی ہنس سکتا ہے، جو الفاظ کے مزاج کو پہچانتا ہے جو ان میں کبھی شمشیر کی سی تیزی پیدا کر دیتا ہے کبھی پھولوں کی نرمی و لطافت، کبھی شراب کی تندی و تیزی، کبھی جوئے کہستاں کا سا جلال، کبھی نہر کے پانی کی سی روانی، کبھی فوّارے کا سا جوش و خروش، کبھی پھوار کا سا لطف و کیف۔ جسے ہنسانا، رُلانا، بے خود بنانا، ہوش میں لانا، عبرت دلانا، بصیرت عطا کرنا، سب کچھ آتا ہے۔ جو ہمیشہ صحیح بات نہیں کہتا، اپنی ضد میں کبھی دوسرے کی ہر بات کو رد کر دیتا ہے۔ مگر جو ہمیشہ مزیدار، جاندار، پہلودار بات کہتا

رہے، جس کی سیدھی بات پر سو تکلف اور جس کے ایک ٹھوک پر سو مضمون قربان ہیں۔

علی گڑھ میگزین کے غالبؔ نمبر کا ادبی حلقوں میں بڑی گرمجوشی سے استقبال کیا گیا۔ اس میں حالات و شخصیت کے متعلق جو مضامین تھے وہ نظرِ ثانی اور اضافے کے بعد 'احوالِ غالبؔ' کے روپ میں ۱۹۵۳ میں انجمن ترقی اُردو نے شائع کر دیئے تھے۔ اب وہ مضامین جن میں غالبؔ پر تحقیق و تنقید ملتی ہے، 'نقدِ غالبؔ' کے عنوان سے نظرِ ثانی اور اضافے کی منزلوں سے گزرنے کے بعد، شائع ہو رہے ہیں۔

احوالِ غالبؔ اور نقدِ غالبؔ، دونوں کی ترتیب ڈاکٹر مختار الدین احمد آرزوؔ کی سعیِ پیہم اور ذوقِ جنوں کی مرہونِ منّت ہے۔ انھوں نے اس سلسلے میں بڑے بڑے ہفت خواں طے کیے، اور یہ دونوں کتابیں بجا طور پر اُن کا کارنامہ کہی جا سکتی ہیں۔

افسوس ہے کہ بعض مجبوریوں کی بنا پر نقدِ غالبؔ کی اشاعت میں بہت دیر ہو گئی۔ یہ کتاب آج سے دو سال پہلے شائع ہو جانی چاہیئے تھی۔ شکر ہے کہ یہ ایک ادبی موضوع سے متعلق ہے۔ وقتی یا ہنگامی یا صحافتی یا سیاسی موضوع سے نہیں۔ ورنہ کب کی باسی ہو چکی ہوتی۔ تاخیر کے وجوہ بیان کر کے قارئین کرام کو کیوں بدمزہ کیا جائے۔ بہر حال انجمن ترقی اردو (ہند)، فخر کے ساتھ غالبؔ کے متعلق موجودہ تحقیق و تنقید کا عطر پیش کر رہی ہے۔

آل احمد سرورؔ
سکریٹری انجمن ترقی اردو (ہند)

علی گڑھ
۱۱ مئی ۵۶ء

تنقید

S. K. Kidwai

سیّد احتشام حسین

غالبؔ کا تفکر

اردو ادب کے مطالعہ کے سلسلہ میں چند بندھے ٹکے میکانکی اصولوں سے کام لینے کی وجہ سے اس وقت تک ہماری رسائی، ادیبوں اور شاعروں کی رُوح تک نہ ہوسکی ہے، وہ روح جو بدلتے ہوئے حالات میں بھی انھیں عظمت بخشتی ہے۔ غالب کے مطالعہ کے سلسلہ میں اس ناکامی کا احساس بہت واضح ہو جاتا ہے۔ اردو ادب کی روایات میں فارسی کی تقلید (اور غالب کے معاملہ میں بیدلؔ کی پیروی) کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دینے کی وجہ سے شعراء اپنے ماحول سے کٹ کر، اپنے شعور کے نہیں، محض معینہ اور مفروضہ شعور کے ترجمان بن کر رہ گئے ہیں اور یہ معینہ شعور چند الفاظ کے اُلٹ پھیر یا چند تاثرات سے ظاہر کیا جاتا رہا ہے، یہاں تک کہ غالب کے پہلے سوانح نگار اور نقاد مولانا حالیؔ نے بھی ان کی شاعری کو چار خصوصیات میں تقسیم کر دیا اور انھیں کے تحت اشعار کے محاسن اور اثر کی توضیح کر دی۔ یہ وہی حالیؔ ہیں جنھیں شاعری اور زندگی کے تعلق کا مخصوص اندازہ تھا، لیکن انھوں نے بھی عملاً شاعر اور شاعری کے سمجھنے کے لئے، جو طریق کار اختیار کیا اس میں اس تعلق کو پیشِ نظر نہیں رکھا۔ حالیؔ کے علاوہ غالب کے اہم مطالعے ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری اور ڈاکٹر عبداللطیف نے کئے ہیں لیکن یہ دونوں نقاد شاعر سے اُس شعور کا مطالبہ کرتے ہیں جس کا ہونا ممکن نہیں تھا تاہم ان کی کتابوں سے غور و فکر کے نئے دروازے ضرور کھلتے ہیں، چنانچہ انھیں دروازوں سے جھانک کر شیخ محمد اکرام نے اصل نجم الدولہ دبیر الملک مرزا

سلہ اس لحاظ سے ان مصنفوں کے علاوہ غلام رسول مہرؔ، حمید احمد، مہیش پرشاد، عبدالستار صدیقی،

اسد اللہ خاں الملقب بہ مرزا نوشہ، المتخلص بہ اسد و غالبؔ کو دیکھا اور اُن کی نفسیات کا عکس مغل تہذیب کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش کی۔ یہ طریقہ حقیقت سے قریب تر تھا۔ اس لئے غالبؔ کے سمجھنے میں محمد اکرام سے بہت مدد ملتی ہے پھر بھی غالبؔ کے ذہن کی تعمیر اور تشکیل کرنے والے عناصر کا سُراغ وہاں بھی تسکین بخش شکل میں نہیں ملتا اور جب تک ان پہلوؤں کا علم نہ ہو غالب کے ادبی کارناموں کی صحیح قدر و قیمت معین کرنا اور قوم کے تہذیبی سرمایہ میں ان کی جگہ مقرر کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ اس بات کو پیش نظر رکھ کر غالبؔ کے شعور کی جستجو اس پسِ منظر میں کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جس سے غالبؔ متاثر ہوئے اور جسے غالب نے متاثر کیا۔ ایسے ہی مطالعہ سے اُن کی عظمت اور مقبولیت کا راز کھل سکتا ہے۔

تیز رفتاری سے بدلتے ہوئے سماجی تصورات اور نئے سانچوں میں ڈھلتے ہوئے ذوقِ ادب کی دنیا میں سو سال پیچھے کے تبسم اور ترنم، آہ اور آنسو، خواب اور خیال کی اہمیت محض تاریخی ہوتی ہے یا اُن میں ایسے عناصر کی جستجو بھی کی جاسکتی ہے جنھیں انسانی شعور کے مجموعی سرمایہ میں ایک بیش بہا ورثہ کی حیثیت سے جگہ دی جاسکے؟ یہ سوال محض ادبی تنقید کے نقطۂ نظر سے قابلِ غور نہیں بلکہ اس کے جواب پر ہمارے نظریہ تاریخ کی غلطی اور صحت کا دار و مدار بھی ہے۔ ماضی سے حال اور مستقبل کا کیا تعلق ہے، تغیر پذیر سماج میں روایات کی جگہ کہاں ہے اور قدیم ادب کے وہ کون سے عناصر ہیں جن کا تحفظ تہذیبی زندگی کو برقرار اور زندہ رکھنے کے لئے ضروری ہے؟ یہ سوالات اس لئے پیدا ہوتے ہیں کہ عملی زندگی میں ہمیں برابر قدیم کے بعض اجزاء

؎ مسعود حسن رضوی، قاضی عبدالودود، مالک رام، امتیاز الدین آرزو اور بعض دوسرے محققین کی اہمیت بھی بہت زیادہ ہے کیونکہ صحیح اور وافر مواد کے بغیر صحیح تنقید بھی نہیں ہو سکتی۔ غالبؔ کی زندگی اور تصانیف کے بارے میں جتنا تحقیقی کام ہوا ہے اُس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اور آج غالب کا کوئی تنقیدی مطالعہ ان سے واقفیت حاصل کئے بغیر ممکن نہیں ہے۔ میں نے بھی حسب استطاعت اور حسب ضرورت ان سے فائدہ اٹھایا ہے۔

مٹتے اور بعض تبدیل ہوتے ہوئے حالات میں بھی زوال کا مقابلہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ غالبؔ کی شاعری اس کی ایک اچھی مثال پیش کرتی ہے۔ پھر فلسفۂ ادب کے لحاظ سے سوال یہی نہیں ہے کہ غالبؔ آج ہمیں کیوں متاثر کرتے ہیں بلکہ اس مسئلہ پر بھی غور کرنا ہے کہ کل کے اشتراکی سماج میں غالبؔ کی کیا جگہ ہوگی۔ تخیل پرست اشتراکی تو سارے قدیم سرمایہ میں آگ لگانے کی آواز بلند کرتے ہیں لیکن اشتراکیوں کے اشتراکی مارکسؔ اور لینن نے ماضی کے تہذیبی سرمایہ کی افادیت جتلا کر اور اپنی پُرشور اور باعمل انقلابی زندگی میں اسے دلچسپی لے کر یہ واضح کر دیا کہ انقلاب کے کسی دور میں وہ ادبی کارنامہ جو قومی ذہن اور انسانی نفس کی ترجمانی کرتا ہے کبھی بے کار نہیں ہو سکتا۔ تاہم اس کا مطلب یہ بھی نہیں ہے کہ قدیم محض قدیم ہونے کی وجہ سے بقا کا مستحق قرار پائے گا بلکہ سماجی اور طبقاتی تاریخ پر روشنی ڈالنے اور ہر دور میں انسان کی آزادی اور ترقی کی خواہش کو نمایاں کرنے کی جدوجہد کا آئینہ ہونے کے سبب سے ہی ادب تہذیبی ارتقا، کا جزو بننے کا حق حاصل کر سکتا ہے۔ جو ادب اپنے دور کی مرکزی کشمکش کا عکس پیش نہیں کرتا وہ نہ تو تاریخی اہمیت رکھتا ہے اور نہ ادبی۔ اسی کسوٹی پر پورا اترنے کے بعد ماضی حال کے لیے سبق آموز اور مستقبل کے لیے قیمتی سرمایہ بنتا ہے۔

غالبؔ کے مطالعہ کے سلسلہ میں چند نظریاتی مباحث پر غور کرنا نہ صرف مفید ہوگا بلکہ ضروری بھی ہے کیونکہ غالبؔ انیسویں صدی کے اس ہندوستان میں پیدا ہوئے جو مخصوص روایات کا حامل تھا۔ خاص طرح کا طبقاتی نظام رکھتا تھا۔ تاریخ، مذہب اور فلسفہ میں پوری طرح اُس زندگی کی جھلک نہ تھی جو اُس وقت کے معاشی اور معاشرتی انحطاط نے پیدا کیا تھا بلکہ کچھ عقیدے روایت بن کر طرزِ فکر پر اثر انداز ہوتے رہتے تھے۔ یہ عقیدے اُس زوال اور انحطاط کے زمانے میں پیدا نہیں ہوئے تھے جو غالبؔ کا تھا بلکہ دوسرے تاریخی حالات اور مختلف نظامِ معاشرت نے انھیں جنم دیا تھا، صدیوں نے ان میں طرح طرح کے خیالات و افکار کی آمیزش

کی تھی، مختلف مذہبی اور فلسفیانہ تصورات ایک دوسرے میں پیوست ہوتے تھے، ردّ و قبول کی بہت سی منزلیں آئی تھیں اور کوئی ایسا نظریۂ حیات اس وقت موجود نہیں تھا جو کسی ایک مذہب، طبقہ، گروہ یا مکتب خیال سے وابستہ کیا جا سکے۔ ان حالات میں ایک روایت پرست شاعر یا ادیب کے لئے، تو یہ ممکن ہے کہ وہ کسی مخصوص عقیدے کا سہارا لے کر اپنا رشتہ اُس سے جوڑے اور بدلتی ہوئی زندگی سے پیدا ہونے والے سوالات سے منہ موڑ کر گزر جائے، لیکن غالبؔ کے سے شاعر کے لئے، یہ خیال درست نہ ہوگا۔ ان کے شعور کا مطالعہ اس وجہ سے پیچیدگی پیدا کرتا ہے اور آسانی سے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ چونکہ جاگیردار یا فوجی جماعت سے تعلق رکھتے تھے اور مسلمان تھے اس لئے، ان کے افکار و خیالات وہی ہوں گے جو اس گروہ اور مذہب سے تعلق رکھنے والوں کے ہوا کرتے ہیں کہ تنقید اور تجزیہ کا یہ میکانکی طریقہ صحیح نتائج تک رہنمائی نہیں کر سکتا۔

اس میں شک نہیں کہ شاعر اور فن کار کا طبقاتی رجحان اس کے فلسفۂ حیات کا بہت کچھ پتہ دیتا ہے لیکن محض یہ دیکھنا کہ شاعر کس طبقہ میں پیدا ہوا یا سماج کے کس گروہ سے تعلق رکھتا ہے کافی نہیں بلکہ یہ دیکھنا چاہیے، کہ اس نے زندگی کی کشمکش کے سمجھنے میں اپنے ذہن اور شعور کی توسیع کس طرح کی اور عصری مسائل کے سمجھنے کے سلسلہ میں اس کا کیا رویہ رہا۔ محض کسی طبقہ میں پیدا ہونا ایک شخص کو اُس طبقہ کا نہیں بناتا بلکہ اس طبقہ کے مفاد کی ترجمانی کرتے رہنا اُس کی بقا کی جدّ وجہد میں حصّہ لیتے رہنا، طبقاتی شعور کی سطح کو متعین کرتا ہے۔ لینن نے کہا ہے کہ طبقاتی شعور جبلّی یا پیدائشی نہیں ہوتا بلکہ حاصل کیا جاتا ہے، شعور کے بدلتے رہنے کا یہی عمل ہے جس سے بعض اوقات ایک فن کار کے شعور کے متعلق قطعی فیصلہ نہیں کیا جا سکتا، تاہم یہ ممکن ہے کہ اس بدلتے ہوئے، شعور کا تاریخی اور مادّی تجزیہ کیا جائے، اور تصوّرات کے متضاد پہلوؤں پر روشنی ڈالی جائے۔

تاریخ کی مادّی تعبیر اور جدلیاتی نظریہ تو سماج کو طبقات میں بٹا ہوا تسلیم

کرتا ہی ہے۔ آج بہت سے دوسرے عقائد رکھنے والے بھی تاریخ کے بننے بگڑنے میں طبقاتی جدوجہد کا ہاتھ دیکھتے ہیں۔ اسی سبب سے غالب کے عہد کی تاریخ پر اس نظر سے غور کرنا غلط نہ ہوگا کہ انیسویں صدی کے ہندوستان میں بھی طبقات تھے اور شاعر یا تو ایک طبقے سے تعلق رکھ سکتا تھا یا دوسرے طبقے سے لیکن حقیقت یہ ہے کہ طبقات کے باوجود یہ لازمی نہیں ہے کہ ہر شخص یا ہر شاعر طبقاتی شعور بھی رکھتا ہو، جب تک کوئی شخص اپنے دشمن، مخالف یا مقابل طبقے سے واقف نہ ہو اس وقت تک اس میں طبقاتی شعور پیدا نہیں ہو سکتا اور یہ واقفیت محض غیر شعوری نہیں ہو سکتی، اس کے لئے فلسفۂ تاریخ کے جاننے اور عملاً اس جدوجہد میں حصہ لینے کی ضرورت ہے جو طبقات کے درمیان کسی سماج میں جاری ہے، جب تک طبقات واضح طور پر ایک دوسرے سے ممتاز نہ ہوں، ایک شاعر کے طبقاتی شعور یا اس کی جانبداری کے متعلق قطعی رائے قائم کرنا یا چند سطحی اور ظاہری خیالات کی بنیاد پر نتیجہ نکالنا سہل پسندی قرار پائے گا۔ ایسے عبوری دور میں جب طبقاتی جدوجہد واضح نہ ہو طبقات اور زیادہ ایک دوسرے سے گھل مل جاتے ہیں اور شعراء ایسے معتقدات کو بنیاد بنا کر عام انسانوں کے متعلق باتیں کرنے لگتے ہیں جن کی طبقاتی نوعیت کا پتہ نہیں چلتا۔

انیسویں صدی میں ہندوستان تاریخ کی ایک بڑی پیچیدہ راہ سے گزر رہا تھا۔ جاگیردارانہ نظام کمزور ہو کر مر رہا تھا اور مر نہیں چکا تھا، دیہی معیشت اور صنعت کا زوال ہو چکا تھا، اس کی جگہ کسی دوسرے نظام نے پوری طرح نہیں لی تھی، بنگال اور مدراس وغیرہ میں نئے "زرعی نظام" کے تجربے ایسٹ انڈیا کمپنی کے تجارتی سرمایہ دارانہ نظام میں ہو رہے تھے لیکن عام طور پر اُن کے دور رس معاشی اثرات اور مظاہرِ حیات پر اس کے اثر سے لوگ بے خبر تھے، سرمایہ داری نہ برکت بنی تھی نہ لعنت، بلکہ وہ ابھی سرمایہ داری بھی نہیں بنی تھی عوامی تحریکات نیم معاشی نیم مذہبی نوعیت اختیار کر کے اٹھتی اور بیٹھ جاتی تھیں لیکن دلّی تک

اُن کی ہوا نہیں پہونچتی تھی۔ جاگیرداری کے مٹتے ہوئے کھنڈر پر نہ تو کوئی واضح سرمایہ دارانہ عمارت قائم ہو رہی تھی، نہ کوئی عوامی ہراول دستہ تھا جو راہ دکھاتا، مختصر یہ کہ جاگیردار طبقہ زوال آمادہ تھا، سرمایہ داری نے واضح صورت اختیار نہیں کی تھی اور عوام کسی قسم کا انقلابی شعور نہیں رکھتے تھے۔ دہلی اور اُس کے گرد و پیش کا علاقہ براہِ راست جاگیردارانہ نظام حیات کے خشک لیکن زہریلے درخت کے سایہ میں زندگی کے دن گذار رہا تھا۔ ایسی حالت میں انفعالی جذبات کی پیدائش تو سمجھ میں آتی ہے لیکن کسی ایسے ذہن کی نشو و نما واضح شکل میں نہیں دیکھی جا سکتی جو اس وقت کے ترقی پذیر سرمایہ دار یا عوام کے عملی شعور کی نمایندگی کرے۔ ایسی حالت میں غالبؔ کے سے انفرادیت پسند شاعر کے شعور کی بنیادوں کو تلاش کرنا اور دشوار بن جاتا ہے۔ جو باتیں غالبؔ کے مطالعہ کے لیے مفید ہو سکتی ہیں ان میں سب سے اہم اس دور کی تاریخی کشمکش، روایت اور اُس سے انحراف کا مطالعہ ہے۔ اس مرکزی مسئلہ کی جستجو بھی مفید ہوگی جو ذہن و شعور پر اپنا عکس ڈالتا ہے۔ یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ امرا کیا تاریخی حیثیت رکھتے تھے اور دوسرے طبقات سے انکا کیا تعلق تھا، کوئی نیا طبقہ بن رہا تھا یا نہیں، اگر بن رہا تھا تو اس کی کیا کیا خصوصیات تھیں، کوئی شاعر یا فن کار اس میں اپنی خواہشوں اور امنگوں کی جھلک دیکھ سکتا تھا یا نہیں، یہ بات کچھ تو اس طبقہ کی واضح اور متعین حیثیت نمایاں ہونے پر مبنی ہوگی اور کچھ شاعر کے سماجی اور طبقاتی شعور پر۔ نیم شعوری یا غیر شعوری طور پر متاثر ہونا بھی ممکن ہے لیکن اس پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔

حالات کی اس پیچیدگی سے گھبرا کر اکثر نقاد محض نفسیات کی روشنی میں غالبؔ کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں۔ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ نفسیات خود خارجی عوامل کا نتیجہ ہے اور زبردست سے زبردست انفرادیت بھی مثبت یا منفی شکل میں ایک سماجی بنیاد رکھتی ہے۔ نفسیاتی کیفیت خارجی حالات سے باہر کوئی معجزہ نہیں دکھا سکتی، اس لیے محمد اکرام (مصنف آثار غالبؔ) کا غالبؔ کی ساری ترقی اور

کامیابی کو محض "احساس کہتری" کا نتیجہ قرار دیدینا نہ تو غالب کے شعور کا صحیح تجزیہ ہو اور نہ اصول تنقید ہی کے لحاظ سے درست ہے۔ انسان کے ذہن پر اپنے خاندانی خاندانی عقائد اور مقصد زندگی کے متعلق طاری کردہ خیالات کا اثر بھی شدید ہوتا ہے لیکن ماحول اور خارجی حالات سے اس کی حد بندی ہو جاتی ہے اور اگر انسان بالکل ہی مجنون نہ ہو جائے، تو وہ ان خیالات سے اسی حد تک اثر لے سکتا ہے جتنا واقعات اور امکانات اس کی اجازت دیں۔ چنانچہ غالب کے یہاں بار بار افراسیاب اور پشنگ سے اپنا رشتہ جوڑنے کی کوشش سمرقند اور ماوراء النہر سے تعلق قائم کرنے کا خیال، سپہ گری کے پیشہ پر ناز یقیناً ان کے کردار پر اثر انداز ہوتے نظر آتے ہیں اور اُن کی انفرادیت میں وہ زور اور بانکپن پیدا کرتے ہیں جن سے اُن کے ہم عصروں کے تصورات محروم تھے۔ گو انھیں حالات کے بدل جانے کا احساس توی تھا، حالات کے بدل جانے پر محض حیرت زدہ ہو کر رہ جانا اور خاموشی اختیار کر کے بیٹھ رہنا غالب کی طبیعت کے خلاف تھا چنانچہ ایک موقعہ پر لکھتے ہیں کہ میرے آباؤ اجداد کیا تھے اور میں کیا ہوں، نہ سلطان سنجر بن سکا نہ بو علی:-

"گفتم درویش باشم و آزادانہ زیستم، ذوق سخن کہ ازلی آوردہ بود، راہزنی کرد و مرا بداں فریفت کہ آئینہ زدودن و صورت معنی نمودن نیز کارنمایاں است لشکری و دانشوری خود نیست، صوفی گری بگذار و بر سخن گستری روے آر۔ ناگزیر، ہم چناں کردم و سفینہ در بحر شعر کہ سراب است راں کردم، قلم علم شد، و تیر باے شکستہ آبا قلم"۔

غالب کے دادا سمرقند چھوڑ کر دہلی آئے تھے لیکن غالب کو اس بات کا احساس تھا کہ ہندوستان میں آ کر بھگت ہونے کے باوجود وہ بات کہاں جو ایران پاستان کے ترقی یافتہ دور میں رہ چکی تھی! چنانچہ بہادر شاہ ظفر کی فرمائش پر مغلوں کی تاریخ لکھتے ہوئے، مہر نیم روز کے دیباچے میں انھوں نے اپنے ذکر کا موقع بھی نکال

لیلہ ہے اور صاف صاف کہا ہے کہ میرے بزرگوں کا یہاں آنا ایسا تھا کہ جیسے پانی اوپر سے نیچے آتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ غالبؔ کے ذہن میں سلجوقیوں کا عروج یافت شاہی نظام اور اس کے مقابل ہندوستانی مغلوں کا آخری دَور ہو اور یہ فرق انھیں بہت بڑا معلوم ہوتا ہو۔ ان باتوں کا مطلب یہ ہے کہ غالبؔ ماحول کے تغیر اور بدلے ہوئے حالات سے بے خبر نہ تھے، اس کا تذکرہ کہ ہم کیا تھے، اُس سماج میں اپنی عظمت منوانے کے لیے تھا جو نسب ناموں سے متاثر ہوتا تھا، جو اوصاف اضافی سے متاثر ہو کر افراد کی قدر و قیمت مقرر کرتا تھا، اپنے خاندان، نسب اور نسل کا ذکر کر کے وہ "احساس کہتری" کا ثبوت نہیں دیتے تھے بلکہ جاگیردارانہ سماج میں اپنی جگہ بنانا چاہتے تھے، ورنہ انھیں خبر تھی کہ اب زمانہ بدل چکا ہے ؂

ہے نازِ مفلساں زرِ از دست رفتہ پر
ہوں گُل فروشِ شوخیٔ داغِ کہن ہنوز

اس طرح محض نفسیاتی مطالعہ غالبؔ کے شعور کی بُنیادوں تک پہونچنے میں پوری طرح مدد نہیں دیتا، اس سے اس وقت مدد مل سکتی ہے جب غالبؔ کے ماحول کا مطالعہ صحیح ہو، اُن خارجی عوامل کا صحیح یا تقریباً صحیح تجزیہ کر لیا گیا ہو جو تحسین پسند ذہن کے انفرادی، اجتماعی اور طبقاتی شعور کی تشکیل کرتے ہیں۔ کسی شاعر کے یہاں مکمل طبقاتی شعور کا پتہ نہ چلنے کی صورت میں اُس کے آفاقی تصورات اور رجحانات میں اُس کے فلسفۂ حیات اور ذہنی میلانات کی جستجو کی جا سکتی ہے کیونکہ اس کا شعور ان مادّی حالات اور علوم کے باہر نہیں ہو سکتا جن سے وہ متاثر ہوتا ہے یا جن کی وہ واقفیت رکھتا ہے۔ غالبؔ نے صرف اپنی شاعری کی شکل میں نہیں بلکہ اردو فارسی خطوں اور تاریخی کتابوں کی شکل میں بھی بہت کچھ چھوڑا ہے، ان کی انفرادیت پسندی اور خود شناسی نے انھیں بار بار اپنا تذکرہ کرنے پر مجبور کیا ہے اور ان کے قلم سے وہ باتیں لکھائی ہیں جو اُن کی

رُوح کو بے نقاب کرتی ہیں۔ سائنٹفک تجزیہ کرنے والا اسے اچھی طرح جانتا ہے کہ ایک شخص جو کچھ اپنے متعلق کہتا ہے تنہا وہی اُس کے شعور اور ذہن کو پرکھنے کی کسوٹی نہیں بن سکتا لیکن اس کے عمل اور دوسرے مسائل کے متعلق اس کی رائے اسے مدد دے کر اُس کے شعور کی گہرائیوں میں اُترا جا سکتا ہے اس کے لئے سرسری طور پر غالبؔ کی زندگی کے بعض اہم حالات اور اُس وقت کے دوسرے دفعات پر نگاہ ڈالنے کی ضرورت ہے۔

غالبؔ آگرہ میں ایک مہم آزما خاندان میں پیدا ہوئے۔ یہ ایک ترکوں کا ایک کھاتا پیتا خاندان تھا جو ابھی نصف صدی پہلے سمرقند سے ہندوستان آیا تھا .... اور یہاں اُسے اعزاز حاصل ہو گیا تھا۔ غالبؔ کا ننہال بھی بے حد متمول تھا یہاں بھی امیرانہ اور رئیسانہ زندگی کی جھلک ملتی ہے۔ باپ اور چچا کا انتقال بچپن ہی میں ہو گیا اور مرزا غالبؔ نے اپنی ابتدائی جوانی آزادانہ بسر کی، جس کا ذکر ان کے خطوں میں پایا جاتا ہے اور جس کی طرف اشارے مہر نیمروز کے دیباچے اور بعض فخریہ قصائد میں ملتے ہیں۔ بے فکری اور آرام کی اس زندگی نے غالبؔ کو اپنے طبقے کے باہر نکلنے یا بڑے پیمانے پر بدلتی ہوئی زندگی کا تجربہ کرنے کا موقعہ نہیں دیا۔ پھر ان کی تعلیم بھی انھیں لوگوں کے درمیان اور انھیں نظریات کے ماتحت ہوئی جو اُس وقت کے شرفا کا دستور تھا۔ اس تعلیم کے متعلق کچھ زیادہ مواد نہیں ملتا لیکن خود غالبؔ کی تصانیف سے ان کی معلومات اور مطالعہ کا پتہ چلتا ہے۔ وہ متداول علوم سے اچھی طرح باخبر معلوم ہوتے ہیں، یہ علوم وہی تھے جو صدیوں سے ایک مقدس روایت کی طرح اسلامی مکاتب میں پڑھائے جاتے تھے، اگر انکے سلسلہ میں کبھی بحث و مباحثہ ہوتا بھی تو اس کی حیثیت زیادہ تر لفظی ہوتی تھی، تجربہ گاہیں مدت سے بند تھیں اور فلسفہ، منطق، طب، ہیئت، عروض، تصوف، ہر ایک میں بندھے ٹکے اصول چل رہے تھے، شاہ ولی اللہ کے انقلاب انگیز خیالات اور ان کے شاگردوں اور ماننے والوں کے بعض کارناموں نے بھی علم الکلام کی موشگافیوں

میں اسیر ہو کر رہ گئے تھے۔ وہابی تحریک معمولی طور پر بعض حلقوں میں عوامی تحریک کی شکل اختیار کرنے کے بعد ایک مذہبی گروہ میں مفید ہو گئی تھی، اس کی عوامی حیثیت مخصوص سیاسی اور معاشی اسباب کی بنا پر بنگال اور بہار میں نمایاں ہوئی تھی، دہلی تک پہونچتے پہونچتے وہ ایک مذہبی عقیدے سے آگے نہ بڑھ سکی اور غالبؔ کے زمانے میں وہابی، غیر وہابی، مقلد غیر مقلد کی جو بحثیں ہوئیں اور جن میں غالبؔ نے بھی دوستوں کی وجہ سے عملی نہیں علمی حصہ لیا، مذہبی مناظرہ بازی سے زیادہ کچھ نہ تھیں، مطلب یہ ہے کہ ان کی طبقاتی شکل نمایاں نہ ہو سکی اس طرح غالبؔ کی ابتدائی تعلیم بالکل رسمی ہو کر رہ جاتی اگر ملا عبد الصمد نے غالبؔ کو کچھ راہیں نہ دکھائی ہوتیں ہرمزد جو اصلاً ایران کا زردشتی تھا، مسلمان ہو گیا اور غالبؔ کی خوش قسمتی سے آگرہ پہونچکر ان کا اُستاد بن گیا، غالبؔ نے اُس سے فارسی زبان اور پارسی مذہب کے متعلق فیض اُٹھانے کا تذکرہ بڑی محبت اور گرم جوشی سے کیا ہے۔ غالبؔ کا ذاتی مطالعہ بھی وسیع معلوم ہوتا ہے لیکن ظاہر ہے کہ اُس وقت مطالعہ میں مذہب، اخلاق، تصوف، طب، ہیئت، منطق اور قصص وغیرہ کی وہی کتابیں ہو سکتی تھیں جو عرب، ایران اور ہندوستان میں پانچ چھ سو سال سے رائج تھیں۔ یہ جو اکثر آج کے محققانہ معیار سے غالبؔ کو "کم پڑھا لکھا آدمی" ثابت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے وہ اُس وقت بالکل معمولی نظر آنے لگتی ہے جب ہم غالبؔ کو مولانا فضل خیر آبادی، مفتی صدر الدین آزردہ، حکیم احسن اللہ خاں، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، حکیم مومن خاں مومن اور صہبائی وغیرہ کی صحبتوں میں دیکھتے ہیں۔ یہی اس عہد کے بڑے عالم اور دانشور تھے، غالبؔ بھی اُن سے بہتر نہ سہی، ان کے ہم محفل اور باعزت دوست ضرور تھے۔

آگرہ کی آزاد زندگی میں پہلی رکاوٹ ان کی شادی سے پڑی جو ایک تعلیم یافتہ شریف اور متمول گھرانے میں تیرہ سال کی عمر میں (یعنی ۱۸۱۰ء میں) ہو گئی۔ غالبؔ کو شعر و شاعری سے دلچسپی تو آگرہ ہی میں شروع ہو چکی تھی لیکن اب وہ دہلی چلے آئے جو اپنی مٹتی ہوئی بہار دکھا رہی تھی۔ وہاں عالموں کا مجمع تھا، سخن فہموں اور شاعروں

کی بھیڑ تھی اور تباہی و بربادی کے باوجود ایک عظمت تھی جو قدیم جاگیردارانہ تصورِ حیات اور امیرانہ کلچر کو اپنے دامن میں پناہ دیئے ہوئے پڑی تھی۔ ہر نظام اپنے زوال کے زمانے میں زبردست تضاد کا شکار ہو جاتا ہے۔ حقیقت اور خیال میں، ماضی اور حال میں، وضعداری اور اصلیت میں جنگ جاری رہتی ہے، زندگی کے تقاضے کچھ مطالبہ کرتے ہیں اور مٹتی ہوئی عظمت کا پاس خیالوں میں کوئی اور دُنیا بساتا ہے، بدلتی ہوئی دُنیا ایک جہانِ تازہ کی نمود چاہتی ہے، اور تاریخ کی منطق سے ناواقف ذہن ماضی سے چمٹے جاتے ہیں۔ دہلی کا مرکز صدیوں سے جاگیردارانہ تمدّن کا گہوارہ رہ چکا تھا، اس نے بہت سے انقلابات دیکھے تھے لیکن ہر انقلاب کسی نہ کسی شکل میں اُسے جاگیرداری اور شاہی حدوں کے اندر ہی رکھتا تھا، طبقوں کی حالت میں کوئی خاص فرق نہیں پیدا ہوتا تھا۔ اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی میں البتہ ایسٹ انڈیا کمپنی کی بڑھتی ہوئی قوت نے اس نظام کی بنیادیں بدلنا شروع کر دی تھیں، ہندوستان کی دیہی معیشت اور صنعت کا خاتمہ ہو رہا تھا۔ کچا مال باہر جاتا تھا، دولت باہر جا رہی تھی، افلاس بڑھ رہا تھا لیکن اس کے واضح اثرات بنگال اور بہار تک محدود تھے مغل حکومت کے اندرونی نظام میں کوئی ایسی تبدیلی نہیں ہو رہی تھی جو تصوّرِ زندگی کو بدل دیتی۔ جو تبدیلیاں بھی ہو رہی تھیں وہ زوال اور انحطاط ہی کی داخلی کیفیتیں پیدا کرتی تھیں اور تاریخی شعور نہ ہونے کی وجہ سے ان تبدیلیوں کی واضح تصویر نگاہوں کے سامنے نہ آتی تھی۔ یہاں تک کہ غدر ہو گیا اور اس میں بھی ہندوستان کے کمزور جاگیردارانہ نظام کو شکست ہوئی۔

اس درمیان میں غالبؔ نے دُنیا کے بڑے بڑے تجربے حاصل کر لئے تھے۔ چچا کی جاگیر کے صلہ میں انھیں جو پنشن ملتی تھی اس کے سلسلہ میں انھیں کلکتہ جانا پڑا۔ اس وقت ان کی عمر تقریباً تیس سال کی تھی۔ یہ سفر کئی حیثیتوں سے غالبؔ کی ذہنی تشکیل میں ایک اہم جگہ رکھتا ہے۔ اوّل تو پنشن کا یعنی روزی اور بے فکری

سے زندگی گذارنے ہی کا معاملہ تھا جس نے تقریباً ساری عمر ایک عجیب طرح کی امید و بیم کی دنیا میں رکھا غالبؔ کے فارسی اردو خطوط اس کشمکش سے بھرے پڑے ہیں جو اس پنشن کے قضیہ کے سلسلہ میں رونما ہوئی۔ انگریزوں سے ان کی تھوڑی بہت ملاقات یوں بھی تھی لیکن اس مقدمہ کے تعلق سے انگریزی عدالتوں کے ساتھ انگریزی طرزِ حکومت کا اندازہ بھی غالبؔ کو ہوا۔ لکھنؤ، بنارس اور دوسرے مقامات اور حالات سے غالبؔ کی واقفیت بڑھی اور ان سب سے بڑھ کر یہ کہ انھیں بنگال میں نشاۃ ثانیہ کی پھوٹتی ہوئی کرن، نئی زندگی کے ہلکے ہلکے ابھرتے ہوئے نقوش دیکھنے کا موقع ملا۔ اس بات کو نہ بھولنا چاہیے کہ غالبؔ سر سے پاؤں تک جاگیردارانہ تصورِ تہذیب میں غرق تھے لیکن یہ تجربے ایک ایسے ذہن پر اپنا نقش چھوڑ رہے تھے جو چیزوں کی حقیقت جاننے، مشاہدے سے کام لینے اور نئے تصورات کا خیر مقدم کرنے میں بے باک تھا۔

کلکتہ نئے سرمایہ دارانہ تصورات کا منبع تھا اور کلکتہ کے باہر بنگال کے دوسرے علاقوں میں وہ عوامی طبقاتی کشمکش بھی بہت غیر واضح شکل میں شروع ہو چکی تھی جو کبھی وہابی تحریک سے اثر لیتی تھی، کبھی فرائضی تحریک سے، کبھی ڈاکوؤں اور سنیاسیوں کی شکل میں نمودار ہوتی تھی کبھی ٹھگی کے بھیس میں۔ اور جس زمانے میں غالبؔ کلکتہ میں مقیم تھے اس وقت ان تحریکوں کا زور تھا۔ ذمہ دار انگریز عہدہ دار یہ محسوس کر رہے تھے کہ ہندوستان میں ہوائیں اُن کے خلاف چل رہی ہیں لیکن کلکتہ میں یہ سب کچھ نہ تھا، غالبؔ نے وہاں جو چہل پہل دیکھی، جو عمارتیں دیکھیں، جو حسین و جمیل عورتیں دیکھیں، جو ایک نیا بنتا ہوا تمدن دیکھا اُس نے انکا دل موہ لیا، بنارس میں مناظرِ فطرت اور حسنِ انسانی نے ان کے جوان حسن پرست دل پر گہرا اثر ڈالا تھا کلکتہ نے تو "تیر نیم کش" بن کر وہ خلش پیدا کر دی کہ بعد میں بھی جب کلکتہ کا ذکر آتا تھا تو انھیں وہاں کے "سبزہ زار ہائے مطرا" اور "نازنیں بتانِ خود آرا"، یاد آتے اور سینے پر تیر لگتا۔ کلکتہ میں کچھ ایسی کشش تھی کہ احباب

کی دوری کا غم بھی مٹتا ہوا معلوم ہوتا تھا۔ ایک خاص طبقے سے تعلق رکھتے ہوئے بھی انسان کا ذہنی اُفق اسی طرح دسیع ہوتا ہے۔ اور شعور اسی طرح وہ ذخیرہ جمع کرتا ہے جو اسے اپنی طبقاتی تنگ نظری سے باہر نکالنے میں معین ہوتا ہے۔ حمید احمد خاں نے ایک مضمون میں بڑی خوبی سے کلکتہ اور غالبؔ کے ذہنی تعلق پر روشنی ڈالی ہے:-

"تاج محل اور لال قلعے کی عمارتوں کے لاثانی حسن کی یکتائی اور بے ہمگی سے محروم ہوتے ہوئے بھی یہ انگریزی تعمیرات ایک الگ کیفیت رکھتی تھیں۔ بادشاہی دور کے آخری شاعر کی ذکاوتِ ذہن ایک نئے جمہوری فن تعمیر کی زیبائش اور یورپی شہر سازی کے اجتماعی آہنگ سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہی ...... اس نیم فرنگی نیم ایشیائی شہر میں مشرقی اور مغربی معاشرت کا عجیب امتزاج نظر آتا تھا۔ انگریز اگر عطر، الائچی اور پان کے استعمال سے بے خبر نہ تھے تو ہندوستانی بھی وسکی اور اولڈ ٹام سے مانوس ہوتے جاتے تھے۔"

غالبؔ نے اس کلکتہ کو دیکھا جس میں انگریزی سرمایہ داری اپنے قدم جما رہی تھی اور اُس بنگال کو نہ دیکھ سکے جس میں اُس کے خلاف طوفان اُٹھ رہے تھے لیکن انھوں نے جو کچھ دیکھا وہ رائگاں نہیں گیا۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے غالبؔ کے قیام کلکتہ کو ان کی زندگی کا بڑا اہم موڑ قرار دیا ہے اور اس میں شک نہیں کہ گو غالبؔ بنیادی طور پر بدل نہ سکے لیکن کلکتہ سے وہ ایسے خیالات اور تصورات ضرور لائے، جو ان کے دہلی کے حریفوں اور ہم عصروں کے "سرحد ادراک" سے بھی باہر تھے۔ کوئی قطعی ثبوت تو نہیں دیا جا سکتا لیکن غالبؔ کے اردو خطوط میں فورٹ ولیم کالج کی اردو نثر کی سادگی دیکھ کر یہ خیال ضرور ہوتا ہے کہ غالبؔ نے کلکتہ کے دو سالہ قیام میں اُس جدید نثر کا مطالعہ کیا اور اس سے فائدہ اُٹھایا جس کے حسن اور اثر سے اردو کے نثر نگار اس وقت ناواقف تھے۔

کلکتہ میں غالب نے جو چیزیں دیکھی تھیں ان کا اثر بہت بعد تک رہا۔ بیس سال بعد جب سرسید نے (جو اس وقت سر نہیں بلکہ صدر الصدور تھے) ابوالفضل کی مشہور کتاب آئین اکبری کی تصحیح کی اور غالب سے اُس پر تقریظ لکھنے کی فرمائش کی تو غالب نے ایک ایسی نظم لکھ کر سرسید کے پاس بھیجدی جس کی اُن سے توقع نہیں کی جا سکتی تھی۔ آئین اکبری مغل جاہ وجلال، حکومت و تمکنت کا منشور تھا اور مغلوں نے اس کے مطابق خوب حکومت کی لیکن انیسویں صدی کے وسط میں دنیا بدل چکی تھی، غالب ایک نئے نظام حکومت اور طرزِ سلطنت سے کسی حد تک واقف ہو چکے تھے، سائنس کی حیرت زائیوں اور برکتوں کا اندازہ کر چکے تھے۔ اس کی مدد سے انسان کی زندگی میں جو حسن اور قوت پیدا کرنے کی صلاحیت اس زمانہ میں پیدا ہو رہی تھی وہ مغل عہد حکومت میں کہاں تھی۔ اس لئے غالب کا نیا شعور، جو جاگیردارانہ ہونے کے باوجود بدل رہا تھا، دونوں عہدوں کا تقابل کرنے لگا۔ غالب کی عظمت اس میں ہے کہ انھوں نے ترقی کی علامتوں کو اور سائنس کے امکانات کو اپنے دائرۂ تخیل میں جگہ دی۔ ان سے یہ مطالبہ کرنا فضول ہوگا کہ انھوں نے بادشاہت کی کھلم کھلا مخالفت کیوں نہیں کی جاگیرداری نظام کے خلاف بغاوت کا اعلان کیوں نہیں کیا، محنت کش طبقہ کی رہنمائی کیلئے کچھ کیوں نہیں لکھا! دیکھنا یہ چاہیے کہ انھوں نے بدلتے ہوئے زمانے کو کس نظر سے دیکھا۔ اس وقت کتنے شاعر تھے جو اسٹیم انجن، ٹیلیفون، ریلوے اور بجلی کا نام بھی جانتے تھے، ان چیزوں کی اہمیت اور افادیت کا احساس تو بڑی چیز ہے، لیکن غالب نے آئین اکبری کے مقابلے میں اس نظام کو سراہا جو سائنس کی ان برکتوں سے زندگی کو مالا مال کر سکتا تھا۔ اس میں شک نہیں کہ غالب اس استحصال اور اقتصادی تاراجی سے بے خبر تھے جو ان برکتوں کے پردے میں چھپی بیٹھی تھی اس لئے اُن کا شعور ایک ناقص سی تصویر بنانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ بہر حال جب غالب نے سب سے زیادہ ترقی یافتہ جاگیردارانہ دستورِ حکومت کا

مقابلہ اس سے کیا تو اس حقیقت کا اظہار کیے بغیر نہ رہ سکے کہ ؎

گر ز آئین می رود با ما سخن | چشم بکشا و ندریں دیر کہن
صاحبان انگلستاں را نگر | شیوۂ و انداز اینان را نگر
تا چہ آئین ہا پدید آوردہ اند | آنچہ ہرگز کس نہ دید آوردہ اند
زیں ہنر منداں ہنر بیشی گرفت | سعی بر پیشینیاں پیشی گرفت
حق این قوم است آئین داشتن | کس نیارد ملک بہ زیں داشتن
داد و دانش را بہم پیوستہ اند | ہند را صد گونہ آئیں بستہ اند
آتشے کز سنگ بیروں آورند | ایں ہنر منداں ز خس چوں آورند
تا چہ افسوں خواندہ اند اینان بآب | دود کشتی را ہمی راند در آب
گہ دخاں کشتی بہ جیحوں می برد | گہ دخاں گردوں بہ ہاموں می برد
از دخاں زورق بہ رفتار آمدہ | باد و موج ایں ہر دو بیکار آمدہ
نغمہ ہائے زخمہ از ساز آورند | حرف چوں طائر بہ پرواز آورند
ایں نمی بینی کہ ایں دانا گروہ | در دو دم آرند حرف صد کروہ
می زنند آتش بہ باد اندر ہمی | می درخشد باد چوں اخگر ہمی
رو بہ لندن کاندراں رخشندہ باغ | شہر روشن گشتہ در شب بے چراغ
پیش ایں آئیں کہ دارد روزگار | گشتہ آئین دگر تقویم پار

اس کے بعد لکھتے ہیں کہ جب نئی زندگی سے خوشہ چینی کرنے کا موقع مل رہا ہو تو پھر کوئی اس خرمن سے (آئین اکبری سے) خوشہ چینی کیوں کرے۔ ہاں ابوالفضل کی طرز تحریر خوب ہے لیکن ؎

ہر خوشے را خوشترے ہم بودہ است | گر سرے ہست افسرے ہم بودہ است
مبدا فیاض را مشمر بخیل | نور میریزد رطب بازاں نخیل
مردہ پروردن مبارک کار نیست | خود بگو کاں نیز جز گفتار نیست

غالب اس سلسلہ میں مردہ پرستی پر بھی چوٹ کرتے ہیں اور مستقبل کی طرف سے

پُر امید ہیں کیونکہ زندگی کے سوتے کبھی خشک نہیں ہوتے، اچھی سے اچھی چیزیں وجود میں آتی رہتی ہیں۔ بعض حضرات شاید اسے انگریزوں کی خوشامد قرار دیں لیکن یہ انداز بیان ہی خوشامدانہ نہیں ہے۔ اس نظم میں شاعری بھی نہیں اظہارِ حقیقت ہے اور پھر یہ غدر کے پہلے اُس وقت لکھی گئی جب غالبؔ بہادر شاہ ظفر کے دربار سے متوسل ہو چکے تھے مغرب سے آئے نئے نظام کے ان پہلوؤں کو سراہنا جو ترقی پسندانہ تھے اُس زمانے میں حیرت خیز آزاد طبعی اور جرأت آفرینی کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ بعد میں بھی غالبؔ نے ملکہ وکٹوریہ کی تعریف میں قصیدہ لکھتے ہوئے اس پہلو کی طرف خاص طور سے اشارہ کیا ہے

در روزگارہا نہ تواند شمار یافت

خود روزگار انچہ دریں روزگار یافت

غالبؔ کا دور تاریخ ہند میں ایک عبوری دور کی حیثیت رکھتا تھا جس کے پیچ و خم کا سمجھنا آسان نہیں ہوتا۔ اس میں ایسی گتھیاں پڑتی ہیں جنھیں صرف مستقبل کھول سکتا ہے لیکن تغیر کا عکس دیکھنا اور نئے تجربات کا خیر مقدم کرنے کے لیے تیار رہنا ظاہر کرتا ہے کہ غالبؔ کے لیے زندگی کوئی بنی بنائی، مختتم اور مکمل حقیقت نہیں ہے۔ ہر دور اپنے لیے راستہ تلاش کر لیتا ہے۔ فطرت بخیل نہیں فیاض ہے۔ زمانہ بہتر سے بہتر بنتا رہے گا۔

کلکتہ کا سفر پنشن حاصل کرنے کی حیثیت سے مایوسی اور ناکامی کا سفر تھا لیکن نئے تجربے اور نئے شعور کی دولت اکٹھا کرنے کے لحاظ سے بہت اہم نکلا۔ اسی سفر نے انھیں اس نظام کی بربادی کا یقین دلایا جو بہت دنوں سے انحطاط اور تباہی کی طرف نہایت سرعت کے ساتھ چلا رہا تھا۔ اس کا تجزیہ اپنی جگہ پر کیا جائے گا لیکن اصل چیز جو غالبؔ کے شعور کو پرکھنے کی کسوٹی بن سکتی ہے ۱۸۵۷ء کا غدر ہے کیونکہ غدر نے ہندوستان کو قدیم اور جدید میں تقسیم کر دیا، ایک طاقت کی جگہ دوسری طاقت کو لا بٹھایا جو نئے تصورات زندگی اور نئے

معاشی نظام کی علمبردار تھی۔

اب یہ بات بالکل واضح ہو چکی ہے کہ غدر جاگیردار قوتوں کی آخری حرکت مذبوحی تھی جو نئی طاقت، برطانوی استعمار اور اقتدار سے ٹکر لینے کے لئے نمایاں ہوئی۔ اس میں عوام نے براہِ راست کسی طبقاتی شکل میں حصہ نہیں لیا، غدر کے متعلق ترقی پسندانہ اور ہوشمندانہ رویہ یہی ہو سکتا ہے کہ اسے تاریخی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے اور ان قوتوں کا تجزیہ کیا جائے جو حصول قوت کے لئے نبرد آزما تھیں جب جاگیرداری نظام کے مقابلہ میں صنعتی اور سرمایہ دارانہ نظام کتنا ہی ناقص اور ظالمانہ کیوں نہ ہو، زندگی کی ترقی، ذرائع پیداوار اور تسخیر فطرت کی طرف نیا قدم اٹھانے کا پتہ دیتا ہے۔ تاریخ کی بڑھتی ہوئی طاقتیں اس کے ساتھ ہوتی ہیں۔ جاگیرداری نظام اپنا کام پورا کرنے کے بعد ختم ہو رہا تھا حالانکہ اسکا جمالیاتی اور اخلاقی پہلو ابھی اپنا کام کئے جا رہا تھا اور سرمایہ دارانہ نظام اپنے بطن میں بہت سے امکانات لئے ہوئے اُبھر رہا تھا۔ طبقاتی حیثیت سے اوپری طبقوں کی نوعیت تو کسی قدر واضح ہوتی جا رہی تھی لیکن عوام بالکل غیر منظم، ناواقف اور صدیوں کی جہالت کا شکار ہونے کی وجہ سے کوئی واضح شکل بھی نہیں رکھتے تھے اس لئے ایک شعور کے ترقی پسند ہونے کی کسوٹی یہ تھی کہ وہ جاگیرداری کی موت پر اور نئے نظام کی برتری اور اس کے امکانات پر یقین (اور یقین نہ سہی خیال اور گمان) رکھتا ہے یا نہیں، اقتصادی پستی کے اس دور میں جب کسان بڑی حد تک زمین کا مالک نظر آتا ہے لیکن ذرائع پیداوار کے غیر ترقی یافتہ ہونے کی وجہ سے بجھا پڑا ہے۔ جب اُمراء غیر منظم ہیں اور دستکار بیکار ہوتے جا رہے ہیں ایسے شعور کی امید کرنا جو کسی منظم فلسفۂ زندگی کی تلقین کر سکے، ارتقائے شعور کی مادّی بُنیادوں سے ناواقفیت کے برابر ہوگا۔ ہندوستان جس طرح معاشی زندگی میں ذرائع پیداوار کے بچے کھچے اور سڑے گلے آلات سے کام لے کر خاموشی اور جمود کے دن گزار رہا تھا اُسی طرح اپنی تہذیبی اور علمی زندگی میں اُس مواد کو اُلٹ پلٹ کر

اپنی ذہنی تسکین کے کام میں لا رہا تھا جو بالکل دوسرے قسم کے تاریخی حالات میں پیدا ہوا تھا۔

غدر ہوا اور مغل سلطنت جو برائے نام سہی ایک عظیم الشان روایت کا نشان اور ایک مخصوص تہذیب کی علامت تھی ختم ہو گئی، بہادر شاہ ظفر قید کر لیے گئے ان کے حامیوں اور حمایتوں، اُن کے متوسلین اور متعلقین پر آفتیں آئیں اور اس انتشار میں برطانوی حکومت کا تسلّط ہوا، جس کے معنی تھے ایک نیا جاگیردارانہ نظام، ایک نیا صنعتی نظام، ایک نئی دیہی معیشت، نئے طبقاتی تعلقات اور نیا اندازِ فکر، نئی امیدیں اور نئی مایوسیاں۔ مگر یہ سب دیکھنے اور سمجھنے والوں کے لئے تھا، غدر کو کس نے کس نظر سے دیکھا، یہاں اس کی تفصیل میں جانے کا موقع نہیں لیکن غالبؔ نے اسے جو اہمیت دی ہے وہ نظر انداز کیے جانے کی چیز نہیں۔ اس سے غالبؔ کے ذہن کا پتہ چلتا ہے۔

اپنے خطوط میں انھوں نے غدر کا تذکرہ کثرت سے کیا ہے، یہی نہیں ایک مختصر سی کتاب، جو روزنامچے کی حیثیت رکھتی ہے، دورانِ غدر میں ہی دستنبو کے نام سے لکھی، یہ کتاب ایک ذاتی یادداشت ہونے اور تاثرات سے لبریز ہونے کے باوجود بہت کچھ نہیں بتاتی، خطوں اور دستنبو کو پیش نظر رکھا جائے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ:۔

۱۔ غالبؔ غدر کو کسی مخصوص طبقے کے نمایندے کی حیثیت سے نہیں دیکھ رہے تھے کیونکہ غدر کی طبقاتی نوعیت ان کے سامنے نہ تھی۔

۲۔ انھوں نے اسے "رستخیزِ بے جا" کہہ کر یہ ضرور ظاہر کیا ہے کہ وہ بعض وجوہ سے اس ہنگامے سے خوش نہ تھے۔

۳۔ غدر کے زمانے میں ذاتی تکلیفیں اور آلام بھی ان کے لئے روح فرسا تھے۔

۴۔ ابتدائی خطوں میں یہ خیال بار بار ملتا ہے کہ غدر میں جو حالات ہیں

لکھ نہیں سکتا۔

۵۔ امرا، رؤسا اور شہزادوں پر جو مصیبتیں آئیں اُن کے ذکر میں دوستی اور ذاتی غم کا اظہار زیادہ ہے۔

۶۔ انگریزوں میں سے بھی جو مارے گئے، ان سے ہمدردی ہے، اس ہمدردی میں بھی ذاتی دوستی اور شناسائی کا خیال زیادہ ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ انکی خوبیوں کا بھی احساس ہے۔ دستنبو میں انھیں "جہانداران داد آموز دانش اندوز، نکو خوے، نکو نام" کہا ہے۔

۷۔ غالب کو غدر کے غیر منظم ہونے کا احساس ہے۔

۸۔ انھیں اس کا بھی غمناک احساس ہے کہ انگریزوں نے غدر کے فرو ہونے کے بعد خاص طور سے مسلمانوں کو سزائیں دیں ہیں اور دہلی سے باہر نکال دیا ہے۔

۹۔ باغیوں نے قتل، غارت، لوٹ مار میں جو بے امتیازی برتی غالب اس کے شاکی ہیں لیکن وہ انگریزوں کی ان زیادتیوں سے بھی خوش نہیں جو غدر کے بعد عمل میں آئیں۔

۱۰۔ غالب کو مغل حکومت کے ہمیشہ کے لیے ختم ہو جانے کا کوئی خاص غم نہیں معلوم ہوتا حالانکہ آخری چند سال اُن کے دربارِ دہلی سے براہِ راست وابستگی کے سال تھے۔

ان باتوں کی روشنی میں اگر غالب کے رجحان کا اندازہ لگایا جائے تو واضح ہوگا کہ غدر کے متعلق غالب کوئی گہری سیاسی رائے نہیں رکھتے تھے، اس کے علاوہ وہ پہلے ہی سے اس نظام کی تباہی کا اتنا احساس رکھتے تھے کہ جب حکومت بدلی تو انھیں حیرت نہ ہوئی بلکہ ان کے لئے یہ کوئی ایسی بات ہوئی جس کا انھیں پہلے ہی سے یقین تھا۔ انگریز غدر کے بہت پہلے ہی سے سیاسی معاملات اور انتظامِ مملکت میں اتنے دخیل تھے کہ جب وہ باقاعدہ حاکم ہو گئے تو ان لوگوں کو

جنھیں غدر سے کوئی نقصان نہیں پہونچا کچھ زیادہ فرق نہیں معلوم ہوا۔ غالبؔ کا نقطۂ نظر اس سلسلہ میں یہ معلوم ہوتا ہے کہ غدر کی وجہ سے پیدا ہونے والی سیاسی تبدیلی کو ایک حقیقت سمجھ کر اور انگریزی حکومت کو ایک نئی سلطنت سمجھ کر قبول کر لیا جائے، اس لئے ان کے اندر اس نئی حکومت کے خلاف کوئی جذبہ نہیں معلوم ہوتا۔ ان باتوں سے غالبؔ کی وطن دوستی یا قوم پرستی کے متعلق کوئی ایسا نقطۂ نظر قائم کرنا جو واضح طور پر انھیں پرانے جاگیردارانہ نظام کا دشمن یا نئی انگریزی حکومت کا خوشامدی بنادے، صحیح نہ ہوگا۔ غالبؔ کا ادراک غدر کے معاملہ میں ایک حقیقت کا ادراک تھا جو تصور پرست ہونے کے باوجود حالات کو سمجھنے کی کوشش کرتا تھا۔ بعض منطقی نگاہ رکھنے والوں کو یہ بات تضاد کی حامل نظر آئے گی لیکن تھوڑے سے غور سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ یہ غالبؔ کا خلوص اور نظریۂ فن تھا جو انھیں عقائد میں عینیت پسند اور صوفی بنانے کے باوجود حقیقت پسندی کی طرف مائل کرتا تھا۔ اُن کے یہاں شعر اس طرح ڈھلتے تھے ؎

بینیم از گداز دل، در جگر آتشے چو سیل
غالبؔ اگر دمِ سخن رہ بہ ضمیر من بری

دستنبو اور مہر نیمروز کے دیکھنے کے بعد یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ غالبؔ کے پیشِ نظر کوئی فلسفۂ تاریخ بھی تھا یا نہیں؟ اگر اس کا اندازہ ہوسکے تو غالبؔ کے شعور کا بھی اندازہ لگایا جاسکے گا، کیونکہ ایک شخص کا تاریخی شعور ہی زندگی اور اس کے مظاہر کے متعلق اس کا رویہ متعین کرتا ہے، مہر نیمروز آغاز آفرینش سے لے کر ہمایوں کے وقت تک کی مختصر تاریخ ہے، یہ اس مجوزہ پرتوستان کا پہلا حصہ ہے جس میں تیموری بادشاہوں کی تاریخ۔ بہادر شاہ ظفر تک لکھنے کا کام غالبؔ کے سپرد ہوا تھا، غالبؔ اس کا پہلا ہی حصہ لکھ سکے، دُنیا بدل گئی اور دوسرا حصہ ماہ نیم ماہ وجود ہی میں نہ آیا۔ مہر نیمروز ایک تحقیقی کتاب کی حیثیت سے اہمیت نہیں رکھتی کیونکہ تقریباً سو صفحوں میں ہزاروں سال کی تاریخ لکھنا کوئی معنی نہیں رکھتا

دستنبو اور مہر نیمروز کی بنیاد پر غالب کو مورخ نہیں کہا جا سکتا تاہم ان کی واقفیت، وسعتِ مطالعہ اور نکتہ رسی کا پتہ ان سے ضرور چلتا ہے۔ مہر نیمروز کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ زندگی کے تسلسل کے قائل ہیں، یہاں تک کہ وہ قیامت کے بعد نئے، آدم کے ظہور پر عقیدہ بھی رکھتے ہیں اور حضرت علیؑ کا ایک قول پیش کر کے لکھتے ہیں کہ دُنیا یونہی چلتی رہے گی، آدم کے بعد آدم آتے رہیں گے، یہاں سے غالب نے فلسفۂ وحدت الوجود کا سہارا لے کر حقیقت کا وہی تصور پیش کیا ہے جس میں مادہ اور رُوح کا امتزاج ہو جاتا ہے۔ چنانچہ مہر نیمروز میں لکھتے ہیں :-

"اے آنکہ از قدم و حدوث عالم سخن رانی، یکرہ بہ حلقۂ آزادگاں درآئی و ایں راز بایگانہ بیناں درمیان منہ تا دانی کہ عالم خود در خارج وجود ندارد ونوی و کہنگی درمیان تو چوں تواند گنجید، ہماں ذات اقدس مقدس کہ صفات عین اوست و عالم از دے چوں پرتو از مہر جدا نیست دہر عالم از اعیانِ ثانیہ تا صورِ محشورہ از خویش بر خویش جلوہ گستر است......"

اور ایسے خیالات غالب کے خطوں میں، فارسی اردو اشعار میں برابر آتے رہے ہیں ان کو تفصیل سے پیش کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔

"ہستیِ ذرہ جز پندار نیست، ہر چہ ہست تاب آفتاب است و بس۔ دریارا ہرکجا رواں بینی ہر آئینہ موج و حباب و کف و گرداب عیاں بینی، آیا آں طراز صورت اصلی دریا است یا ہر یک ازاں پیکر در ہستی و پیدائی بادریا انباز دانی ہمہ اوست ورنہ دانی ہمہ اوست"

اس میں شک ہی نہیں رہ جاتا کہ غالب کے دل میں وحدت الوجود کا عقیدہ گھر کئے ہوئے تھا اور کائنات کی بہار اور اس کے تغیرات کو وہ اسی کی روشنی میں دیکھتے تھے غالب نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ اس کتاب میں وہ لکھ رہا ہوں جو مجھے مختلف ذرائع سے ملا ہے، کہیں کہیں اپنی "دید و دریافت" سے بھی کام لیا ہے، یہاں غالب کا وسیع مطالعہ کام آیا ہے، انھوں نے تاریخی تحقیق کا فرض انجام نہیں دیا ہے لیکن

آغاز آفرینش کے ان دو عقیدوں کو بڑی دلکشی سے پیش کیا ہے جس سے ہندوستان کے علماء واقف تھے۔ پہلے ہندو مذہب کے نقطۂ نظر سے اور پھر اسلام کے مطابق دُنیا اور انسان کی پیدائش، ابتدا اور ارتقا کا ذکر کیا ہے۔ آگے چل کر پارسیوں کے خیالات بھی پیش کئے ہیں۔ غالبؔ نے کہیں کہیں اپنے ماخذ کے حوالے بھی دیئے ہیں لیکن یہ بات واضح ہے کہ غالبؔ نے ابن خلدون کے اس خیال کو سامنے نہیں رکھا کہ تاریخ کا موضوع انسان کی معاشرتی زندگی ہے۔ حالانکہ دستنبو اور خطوط میں معاشرتی پس منظر کہیں کہیں اُبھر آیا ہے۔

غالبؔ عملاً کسی مخصوص گروہ سے تعلق نہیں رکھتے تھے۔ ان کی عملی زندگی پنشن اور روزی کیلئے جدوجہد کرنے اور ادبی کاموں میں لگے رہنے تک محدود تھی۔ روزی کے لئے جدوجہد ان کی طبقاتی زندگی کی مظہر تھی۔ ان کی محنت دماغی تھی جس کے خریدار اور قدردان امراء اور کھاتے پیتے لوگ ہو سکتے تھے۔ ان کی نگاہ میں عرب اور ایران کے قدردان بادشاہ اور امراء تھے، خود ہندوستان میں مغل سلاطین، امراء، گولکنڈہ اور بیجاپور کے دربار تھے جہاں عرفیؔ، نظیریؔ، قدسیؔ، صائبؔ، کلیمؔ اور ظہوریؔ وغیرہ اپنی اسی خصوصیت کی قیمت پا چکے اور عزت کی زندگی بسر کر چکے تھے اس لئے، وہ بھی اچھے سے اچھے قصائد لکھ کر، اچھی سے اچھی غزلیں کہہ کر، علمی کام کر کے باوقار زندگی بسر کرنے کا حق اور اطمینان چاہتے تھے۔ ان کے سپاہی پیشہ بزرگوں نے تلوار سے عزت حاصل کی تھی وہ قلم سے وہی کام لینا چاہتے تھے۔ اس طرح ان کی علمی زندگی محدود تھی۔ انفرادی اور ذاتی تجربات کا لازوال خزانہ ان کے پاس تھا لیکن اسے اجتماعی زندگی کے ڈھانچے میں بٹھانا آسان نہ تھا لامحالہ انھوں نے اسی مواد پر عمارت کھڑی کی جو انھیں ذہنی طور پر ورثہ میں ملا تھا بس انھوں نے یہ کیا کہ بدلتے ہوئے حالات اور ذاتی تجربات سے مدد لے کر اس عمارت میں چند ایسے گوشے بھی تعمیر کر دیئے جو اُن کے پیشروؤں سے نہ تو ممکن تھے نہ جن کے نقشے ذہن میں تعمیر ہوئے تھے۔ ان ذاتی تجربات کے علاوہ غالبؔ کا وسیع مطالعہ تھا

جو اُن کے ذہن کے لیے غذا فراہم کرتا رہتا تھا اور وہ قدیم علوم کے ذریعے سے نئے تجربوں کو سمجھنے کی کوشش میں انھیں ایک نیا رنگ دینے میں کامیاب ہو جاتے تھے۔ اسی چیز کو ان کے نقادوں نے جدت، تازگی اور طرفگیٔ مضامین سے تعبیر کیا ہے۔

اسلام اور دوسرے مذاہب کا مطالعہ، تاریخ، اخلاقیات، ہیئت، طب، منطق، تصوف، یہی وہ علوم ہیں جو رائج تھے اور انھیں سے غالبؔ نے زندگی کو سمجھنے میں مدد لی تھی۔ اسلامی علوم اور تصوف جو غالبؔ تک پہونچے تھے ایران ہو کر پہونچے تھے اور جب ہم ایران میں لکھی ہوئی مذہب، تاریخ اور اخلاقیات کی کتابوں پر نگاہ ڈالتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ تاریخی تقاضوں سے ان میں کئی عناصر جذب ہو گئے تھے۔ بعض عناصر تو مقامی تھے بعض تجارتی راہوں سے وہاں آ گئے تھے چنانچہ ایران میں جو علمی آثار عباسیوں کے زمانے میں نمایاں ہوئے ان میں عربی، یونانی، زردشتی اور ہندی اثرات تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ عباسیوں ہی کے زمانے میں ایران کا قومی احیا بھی ہوا جسے تاتاریوں کی یورش سے دب جانا پڑا۔ ایران نے تاجر اور سپاہی پیدا کیے لیکن تاجر منظم نہ ہو سکے اور سپاہیوں نے انفرادی طور پر سلطنتیں قائم کر کے ایران کے شاہی نظام کو مضبوط بنا دیا۔ یہیں سے غالبؔ کو وہ فلسفہ، مذہب و اخلاق ملا جس کو آج تک اسلامی نظام فلسفہ میں اونچی جگہ حاصل ہے اور غالبؔ کے زمانے میں تو دوسرے خیالات کی طرف ہندوستانیوں کا ذہن جا ہی نہیں سکتا تھا۔ یہیں سے انھوں نے تصوف کے خیالات لیے جو ایران میں نو افلاطونیت سے مخلوط ہو کے اسلامی عقائد کی سخت گیری کے خلاف پیدا ہوئے تھے اور جیسے رسمی مذہب پرستی سے اختلاف رکھنے والے شاعروں نے ہر دلعزیز بنایا۔ یہاں پھر یہ کہہ دینا ضروری ہے کہ غالبؔ صوفی مشرب ہونے اور وحدت الوجود میں عقیدہ رکھنے کے باوجود تصوف کے سارے اصولوں کو علمی صوفیوں کی طرح نہیں مانتے تھے۔ وحدت الوجود کی طرف انکا میلان کچھ تو مسائل کائنات کے سمجھنے کے سلسلے میں پیدا ہوا تھا اور کچھ مذہب کی ان ظاہر داریوں سے بچ نکلنے کا ایک بہانہ تھا جو ان کی

آزادی پسند طبیعت پر بار تھیں غالبؔ جس سماج کے فرد تھے اُس سماج میں باغیانہ میلان اور آزادی کا جذبہ داخلی طور پر تصوف ہی میں نمایاں ہو سکتا تھا کیونکہ غالبؔ کو کوئی واضح خارجی سہارا آزادی کے لئے حاصل نہ تھا، کوئی علمی یا ادبی تحریک جس سے وابستہ ہو کر وہ اپنے طبقہ کے ماحول میں گھرے ہوئے ہونے کے باوجود آگے بڑھ جاتے، موجود نہیں تھی۔ وہ زمانہ کچھ دن بعد آیا جب سر سید حالی اور آزاد نے وقت کے تقاضوں کو سمجھا اور زندگی کے نئے مطالبات کی روشنی میں ایک ادبی تحریک کی بنیاد ڈال دی۔ غالبؔ کی ذہنی ترقی کا دور غدر تک ختم ہو چکا تھا گو وہ اس کے بعد بھی بارہ سال تک زندہ رہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ غدر کے بعد غالبؔ کی شاعری تقریباً ختم ہو چکی تھی اور اس کے اثرات ان کے خطوں میں جس طرح نمایاں ہیں انکے اشعار میں نمایاں نہ ہو سکے اُنھوں نے غدر کے پہلے ہی فضا کی ساری اداسی اور افسردگی کو داخلی بنا کر اپنے سینے میں بھر لیا تھا۔ اس لئے جذبے کا وہ تسلسل قائم رہا اور خارجی تغیرات نے نئی داخلی سمتیں اختیار نہیں کیں۔

ذرائع پیداوار اور انسانی شعور کے عمل اور ردّ عمل سے زندگی آگے بڑھتی ہے یہی وجہ ہے کہ مختلف ممالک مختلف سماجی اور معاشی منزل پر ہوتے ہیں اور ان کے فلسفۂ زندگی اور تمدنی شعور کی منزل بھی کم و بیش اس سے مناسبت رکھتی ہے۔ انیسویں صدی کے وسط میں جب ہندوستان اقتصادی پستی کی اس منزل میں تھا یورپ میں مشینی انقلاب ہو چکا تھا اور سماجی شعور ڈارون، مارکس اور اینگلز کو پیدا کر چکا تھا۔ ہندوستان کا ذہن سے ذہین مفکر اس تخلیقی گرمی سے خالی تھا جو قوموں کی تقدیر بدل دیتی ہے اور اپنے اندر اجتماعی روح کی پرورش کرتی ہے۔ غالبؔ نے عملی زندگی کی جگہ فکری زندگی میں آسودگی حاصل کرنے کی کوشش کی اور اُسی کے اندر انسان اور کائنات، فنا اور بقا، خوشی اور غم، عشق اور آلامِ روزگار، مقصدِ حیات اور جستجوئے مسرت، آرزوئے زیست اور تمنائے مرگ، کثافت اور لطافت، روایت اور بغاوت، جبر و اختیار، عبادت اور ریاکاری غرضکہ ہر ایسے مسئلہ پر

اظہار خیال کیا جو ایک متجسس ذہن میں پیدا ہوتا ہے۔ جو سوالات انسان کا ذہن پوچھتا ہے اُن کے جواب انھیں حدوں کے اندر دیئے جا سکتے ہیں جو کسی دور یا کسی سماج کے گرد حلقہ کئے ہوتے ہیں اور انھیں جوابات یا اظہار خیالات سے انسان کے میلانات ذہنی کا پتہ چلتا ہے۔ یہیں وہ تاریخی جبر بھی سامنے آتا ہے جو انسان کو مادی امکانات کے باہر جانے کی اجازت نہیں دیتا۔ اس میں شک نہیں کہ قوت متخیلہ بہت آزاد قوت ہے لیکن اس کی آزادی بھی فرد کے شعور سے باہر جا کر دم توڑ دیتی ہے کیونکہ فرد کا شعور اس خاص طرح کی پابندیوں کو توڑ نہیں سکتا جو سماج کے مادی ارتقا سے پیدا ہوتی ہیں۔ غالبؔ کے مطالعہ کے دوران میں ایک دلکش حقیقت کی طرف ذہن ضرور منتقل ہوتا ہے کہ گو وہ ہندوستانی سماج کے دور انحطاط سے تعلق رکھتے تھے یعنی ایسے انحطاط سے جو ہر طبقے کو بے جان بنائے ہوئے تھا لیکن اُن کی فکر میں توانائی اور تازگی، اُن کے خیالوں میں بلندی اور پیاکی غیر معمولی طور پر پائی جاتی ہیں! اس توانائی کا سر چشمہ کہاں ہے؟ اس طبقے میں اور اُس کے نصب العین میں تو ہرگز نہیں ہو سکتا جس سے غالبؔ کا تعلق تھا، پھر اُس کی جستجو کہاں کی جائے! کیا یہ سب کچھ تخیل محض کا نتیجہ ہے؟ کیا ان کی شاعری کا سارا حسن ان کے انفرادی بانکپن کا عکس ہے یا غالبؔ انسان سے کچھ امیدیں رکھتے تھے اور گو ان کی نگاہوں کے سامنے ان کو جنم دینے والی تہذیب نزع کی ہچکیاں لے رہی تھی جس کے واپس آنے کی کوئی امید نہ تھی لیکن وہ پھر بھی نئے آدم کے منتظر تھے جو زندگی کو پھر سے سنوار کر محبت کرنے کے قابل بنا دے۔

غالبؔ کی شاعری کا وہ حصہ جو ان کی عظمت کا حامل ہے زیادہ تر ان کی فارسی اردو غزلوں میں ملتا ہے۔ اچھا ہو یا بُرا لیکن غزل کی شاعری داخلی اور شخصی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ داخلی کیفیات بھی خارجی ماحول اور اثرات کا نتیجہ ہوتی ہیں لیکن ان میں اتنی عمومیت پیدا کر دی جاتی ہے کہ داخلیت جن خارجی حقائق کا نتیجہ ہوتی

ہے ان کا پتہ چلانا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ غزل کے اشعار میں پیش کیے جانے والے خیالات بھی حقیقتوں کا عکس ہوتے ہیں لیکن اس مخصوص حقیقت کو ڈھونڈ نکالنا بعض اوقات تقریباً ناممکن ہو جاتا ہے جو اس جذبہ اور خیال کی محرک رہی ہوگی اس لیے غالب کے بہترین خیالات کی بنیادوں کا یقینی علم اس وقت تک نہیں ہو سکتا جب تک کہ کوئی واضح اشارہ اس کے متعلق نہ پایا جائے۔ داخلیت اور اشاریت سے حقائق کی شکل بدل جاتی ہے اور یہ چیزیں شاعر کے نظریۂ فن کا جزو بن کر اصل خیال کو انداز بیان کے پردوں میں چھپا دیتی ہیں غالب نے تو اسے کھول کر کہہ بھی دیا ہے

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو   بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر
مطلب ہے ناز و غمزہ و لے گفتگو میں کام   چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر

اس طرح غزل کے اشعار سے شعور کے خارجی محرکات پر رائے قائم کرنا صحت سے دور بھی ہو سکتا ہے تاہم شعر کی فضا اور عام حالات میں ہم آہنگی اور خیالات میں تکرار پائی جائے تو اسے بالکل نظر انداز کر دینا بھی ٹھیک نہ ہوگا کیونکہ غالب کے تشکیل شعور میں جس قسم کے حقائق نے، جس قسم کے سماج نے، جس قسم کی ذاتی الجھنوں نے حصہ لیا ہم ان سے کسی قدر واقف ہیں اور یہ ہم آہنگی اتفاقی نہیں ہو سکتی۔ بہت سے اشعار ایسے ہیں کہ ان میں کسی مخصوص کیفیت کا بیان ہے لیکن ان کے لکھنے کا ٹھیک زمانہ معلوم نہیں اس لیے بھی اشعار سے نتائج نکالنے میں غلطی ہو سکتی ہے لیکن ان اشعار سے جو فضا تیار ہوتی ہے اور جس قسم کے حالات کی ترجمانی ہوتی ہے ان کے لیے یہ ضروری نہیں ہے ان کے لکھنے کی ٹھیک تاریخ معلوم ہو مثلاً غالب کا یہ مشہور شعر

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

غدر سے بہت پہلے لکھا گیا لیکن بعض حضرات نے غدر میں بہادر شاہ ظفر پر جو کچھ

گذری اس شعر کو اسی کا بیان سمجھا ہے۔ یہ بات درست نہیں لیکن کون ہے جو اس حقیقت سے انکار کر سکتا ہے کہ حالات کو تیزی سے تباہی کی جانب جاتے ہوئے دیکھ کر غالبؔ نے یہ اندازہ لگا لیا کہ اب اس تہذیب کا بجھا ہوا چراغ پھر روشن نہ ہو سکے گا اور یہ شعر اسی قسم کے جذبے کا ترجمان ہے۔ قصائد سے نتیجہ نکالنا ٹھیک نہ ہوگا کیونکہ مبالغہ اور رسمی انداز قصیدے کی روایات میں داخل تھے لیکن غالبؔ کے قصیدوں کی تشبیہیں اکثر اُن ذاتی کوائف کا بیان بن جاتی ہیں جنھیں وہ کبھی تاریخی انداز میں اور فخریہ کی شان سے پیش کرتے ہیں، شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ قصیدوں کی تشبیہیں اصل نظمیں ہیں اور مدح کے اشعار اُن کا وہ رسمی ضمیمہ جن سے کام لینا مقصود تھا، غالبؔ نے خطوں میں اپنے قصیدوں کے متعلق تقریباً یہی رائے دی ہے اور اپنے فارسی کلیاتِ نظم کے دیباچہ میں تو اپنا دل کھول کر رکھ دیا ہے، کہتے ہیں کہ میرے دیوان میں ہے کیا، کچھ غزلیں ہیں جن میں "شاہد بازی یعنی ہوا پرستی" ہے اور کچھ قصیدے ہیں جن میں "توانگرستائی یعنی بادخوانی" ہے۔ یہ لکھ کر وہ خود افسوس کرتے ہیں کہ میں نے خود کو اتنا گرا دیا ہے کہ ہر ادنیٰ نگ نشیں کے سامنے ہاتھ باندھ کر کھڑا ہو جانا چاہتا ہوں لیکن حقیقت یہ ہے کہ غالبؔ نے اپنی تنقید جو آپ کی ہے وہ ان الفاظ میں ہمیشہ یادگار رہے گی:۔

"شادم از آزادی کہ با سخن بہ بنجارِ عشق بازاں گزار بستم و داغم از آزمندی
کہ ورقے چند بہ کردارِ دنیا طلباں در مدح اہلِ جاہ سیاہ کردستم"

اس لیے قصائد کے مدحیہ اشعار پڑھ کر غالبؔ کو خوشامد پسند سمجھنا درست نہ ہوگا، ان میں تو حسبِ رواج بہادر شاہ ظفرؔ کے سے نکمّے بادشاہ کی تعریف انھیں الفاظ میں کی گئی ہے جن میں غالبؔ کے پیشروؤں نے اکبر و جہانگیر کا ذکر کیا تھا۔

غالبؔ نے نظم و نثر میں جو کچھ لکھا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ غالبؔ کی معلومات محض کتابی نہیں تھی بلکہ اپنی ذہانت اور ذاتی تجربہ کی وجہ سے وہ قدیم تصورات سے آگے جانا چاہتے تھے، نئی باتوں کو سمجھنا اور نئی انجمنوں سے دلچسپی لینا چاہتے

تھے چنانچہ جب ان کی آخری عمر میں دہلی سوسائٹی قائم ہوئی تو اپنی ضعیفی اور معذوری کے باوجود انھوں نے اس سے دلچسپی لی اور کوشش کی کہ لاہور کی انجمنوں کے متعلق معلومات فراہم کریں۔ وہ اخبارات پڑھتے اور دُنیا کے حالات سے باخبر رہنا چاہتے تھے اسی وجہ سے وہ اس بات سے واقف تھے کہ اگر بے عملی کی زندگی ختم ہو جائے تو کچھ نہ کچھ ہو رہے گا۔ دُنیا امکانات سے بھری ہوئی ہے ؎

کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں
ذرہ ذرہ روکشِ خورشید عالمتاب تھا

ہمت اگر بال کشائی کند — صعوہ تواند کہ ہمائی کند
نیّر توفیق اگر بر دمد — لالہ عجب نیست کہ اخگر دمد

لیکن وہ جن زنجیروں میں جکڑے ہوئے تھے وہ انھیں وقت کی حدوں سے باہر نکلنے سے روکتی تھیں اسی وجہ سے ان کا احساسِ غم شدید ہے اور انفرادی صلاحیتیں رکھنے کے باوجود وہ مستقبل کی طرف کوئی اشارہ کرنے سے معذور ہیں۔ جو فلسفہ انھوں نے طوسی، بوعلی سینا، غزالی اور صوفی شعرا اور علماء سے سیکھا تھا وہ اس بے دلی اور غم کوشی تک ہی رہنمائی کر سکتا تھا، اس سے بدلتے ہوئے اس ہندوستان کا تجزیہ نہیں کیا جا سکتا تھا جو ایک نئے معاشی اور تہذیبی موڑ پر آ گیا تھا، اس میں متعین اقدار کی دُنیا کو سمجھنے سمجھانے کی باتیں تھیں لیکن عظیم الشان اقتصادی اور اجتماعی انقلاب کا ذکر نہ تھا، اس لیے غالبؔ شاہی اور جاگیردارانہ نظام کو اپنی نگاہوں کے سامنے مٹتے ہوئے دیکھ کر طرح طرح سے متاثر ضرور ہوتے تھے لیکن نہ تو اس کے اسباب کا اندازہ لگا سکتے تھے اور نہ نتائج کا۔ ان کا ذہن فضا کی ساری مایوسی اور بیدلی کو اپنے اندر جذب کر رہا تھا لیکن وہ یہ نہیں جانتے تھے کہ اس بیدلی سے باہر نکلنے کا بھی کوئی راستہ ہے یا نہیں! انسان کی عظمت اور انسان سے محبت، زندگی کے تسلسل اور زندگی سے محبت کے جذبات نے اس زوال پذیر

دہلی نے انھیں بڑی الجھنوں میں مبتلا کر دیا اور ان کی شاعری کا بڑا حصہ اسی غم کا تجزیہ کرنے، اسے بہلانے اور اس کی شاعرانہ توجیہیں پیش کرنے میں صرف ہو گیا ورنہ وہ جانتے تھے کہ منزل یہی نہیں ہے ؎

در سلوک از ہر چہ پیش آمد گزشتن داشتم
کعبہ دیدم نقش پائے، رہروان نامیدمش

اور اُس آسودگیٔ خیال کی منزل تک پہونچنے کے لیے، مسلسل راستہ تلاش کرتے رہتے تھے ؎

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہ بر کو میں

جس فلسفۂ حیات اور نظام اخلاق سے وہ واقف تھے اس میں یہ جرأت بھی بغاوت کے مترادف تھی کہ کوئی شخص بندھے ٹکے راستوں سے ناآسودہ ہو کر اپنے لئے نیا مسلک تلاش کرے اور عقل سے کام لے کر اچھائی، بُرائی کا فیصلہ کرلے، معلوم نہیں غالبؔ معتزلہ کے عقلی نقطۂ نظر سے متفق تھے یا نہیں لیکن معلوم یہی ہوتا ہے کہ اگر انھوں نے تھوڑا بہت اُس سے اثر لیا بھی تھا تو وحدت الوجود کے عقیدے نے اُسے دبا دیا تھا کیونکہ وہ جبر کے قائل بھی معلوم ہوتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ جبر زوال سے باہر نہ نکل سکنے اور کوئی راستہ نہ دیکھ سکنے کا نتیجہ ہو۔

مغل دورِ تہذیب صرف ہندوستان ہی کی تاریخ میں نہیں بلکہ تاریخ عالم میں اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی تخلیقی قوتیں تعمیر، موسیقی، شعر و ادب، مصوری اور منظم مرکزی حکومت کی شکل میں ظاہر ہوئی تھیں، عروج کے زمانے میں "ہر گوشۂ بساط"۔ "دامانِ باغبان و کفِ گل فروش" رہ چکا تھا، تعیش کی لاتعداد صورتیں فرصت نے پیدا کی تھیں اور جس طبقہ سے غالبؔ کا تعلق تھا وہ نشاطِ زندگی سے بہرہ ور تھا لیکن جب حالات بدل گئے تو یہ احساس ہوا کہ ؎

دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب
اس رہ گذر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

وہ دور مٹ رہا تھا اور اسے پھر سے زندہ کرنا ناممکن تھا ؎

فلک سے ہم کو عیشِ رفتہ کا کیا کیا تقاضا ہے
متاعِ بُردہ کو سمجھے ہوئے ہیں قرض رہزن پر

اس شعر میں کھوئی ہوئی دنیا کی تلاش کا جذبہ نہیں معلوم ہوتا بلکہ اس یقین کا احساس ہے کہ اب وہ عیشِ رفتہ واپس آنے والا نہیں ہے یہ یقین بار بار مختلف اشعار میں ظاہر ہوا ہے ؎

گھر ہمارا جو نہ روتے تو بھی ویراں ہوتا
بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولےٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

تعمیر اور تخریب کا یہ نیم جدلیاتی تصور زبردست مشاہدے کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے لیکن یہ چیز غور کرنے کی ہے کہ غالبؔ کا ذہن تعمیر کے بعد تخریب کو دیکھ لیتا تھا ترقی کے بعد زوال کا اندازہ کر لیتا تھا لیکن تخریب کے بعد تعمیر اور زوال کے بعد نئی ترقی کا تصور نہیں کر سکتا تھا، اس کے اسباب بھی اُس دور کی مٹتی ہوئی قدروں میں دیکھے جا سکتے ہیں ورنہ غالبؔ تو آدم کے بعد نئے آدم اور قیامت کے بعد نئی دُنیا کی پیدائش کے قائل تھے ؎

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام
مہرِ گردوں ہے چراغِ رہگذارِ بادیاں

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالبؔ کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

یہ خیالات جہاں ایک طرف ان تاریخی حقائق کی جانب اشارہ کرتے ہیں جو غالب کے دور کو یقینی بربادی کی طرف لے جا رہے تھے وہاں دوسری طرف تعمیری نقطۂ نظر کے فقدان کا بھی پتہ دیتے ہیں اور اس "حسرتِ تعمیر" کا معنی خیز غم آخر وقت تک غالب کے ساتھ رہا، جو دل ہی میں رہا۔ ایسا عبوری دور جس کا مستقبل دھندلکے میں ہو بے یقینی پیدا کرتا ہے اور خود اپنی ہستی کے متعلق شک پیدا ہونے لگتا ہے، غالب اس شک کا مسلسل شکار ہوتے رہے لیکن وحدت الوجودی ہونے کی وجہ سے اُن کا یہ شک تصوف کا مابعد الطبیعیاتی لبادہ اوڑھ لیتا ہے اور زندگی کے لایعنی ہونے کا یقین پیدا کر دیتا ہے لیکن اس مسئلہ پر زیادہ کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ خواہش مرگ اور تمنائے زندگی کی متضاد کیفیات پہلو بہ پہلو ملتی ہیں۔ حیات اور موت ایک دوسرے میں گتھی ہوئی ہیں۔ اگر کسی کا طبقاتی شعور بیدار ہو تو اس کے یہاں یہ دونوں چیزیں ملائی نہیں جا سکتیں۔ جب کوئی طبقہ مٹنے کے قریب ہوتا ہے اس سے وابستہ رہنے والے اس الجھن میں گرفتار نظر آتے ہیں۔ مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب اپنے طبقہ کی بے عملی اور مردہ دلی سے اُکتا چکے تھے لیکن اُس سے رشتہ توڑ لینا ان کے لیے ممکن نہ تھا تاہم یہ تو وہ ظاہر ہی کر دیتے ہیں کہ ان کے دل میں جو کچھ ہے وہ کھل کر نہیں کہہ سکتے۔
تنہائی اور اجنبیت کا احساس بھی اسی جذبہ کی غمازی کرتا ہے ؎

جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لئے ہوئے　　ہوں شمع کشتہ در خورِ محفل نہیں رہا

دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں　　آگ اس گھر کو لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں پر صحبت مخالف ہے
جو گل ہوں تو ہوں گلخن میں جو خس ہوں تو ہوں گلشن میں

کس زبانِ مرانمی فہمد   بہ عزیزاں چہ التماس کنم

بیاورید گر اینجا بود زباں دانے   غریب شہر سخن ہائے گفتنی دارد

کس کو سناؤں حسرت اظہار کا گلہ   دل فردِ جمع و خرچ زباں ہائے لال ہے

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے اگر غالبؔ نے آنکھیں بند کر کے وہی راہ اختیار کر لی ہوتی جو روائتی شاعری پیش کرتی ہے تو انھیں اس کشمکش کا سامنا نہ کرنا پڑتا لیکن ان کے اندر جو انفرادی کر یہ تھی جو کبھی کبھی انھیں تشکیک، تراج اور لاشئیت کے قریب پہونچا دیتی تھی وہ انھیں روایتوں کے توڑنے پر آکساتی رہتی تھی (اس کا ذکر میں اپنے ایک مضمون "غالبؔ کی بُت شکنی" میں کسی قدر تفصیل سے کر چکا ہوں)، یہاں تک کہ رسم پرستوں اور روایت دوستوں کی دنیا میں وہ اپنے کو تنہا محسوس کرنے لگتے تھے اور وہ لوگ جو ان کے گرد و پیش تھے ان کے دلکی واردات کو سمجھنے کے ناقابل نظر آنے لگتے تھے۔ اور ان کے لیے زبان کھولنے اور ان سے ہمدردی کرنے کو بھی جی نہ چاہتا تھا سہ

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا
کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے

چہ ازیں فرقۂ ادا نشناس   خویشتن را ہلاک یاس کنم

اس میں شک نہیں غالبؔ نے ان اخلاقی قدروں کی بہت کچھ پابندی کی جو ایسے تمدن میں پسندیدہ کہی جا سکتی تھیں لیکن ان کا مطالعہ بھی غور سے کیا جائے، تو وہ پہلو زیادہ نمایاں نظر آئیں گے جن سے انسان کی عظمت میں اضافہ ہوتا ہے اور فرد کی شخصیت بے پناہ کشش کی حامل بنتی ہے۔ غالبؔ کے سوانح نگاروں نے واقعاتِ زندگی اور اشعار کی روشنی میں اس پہلو پر کافی لکھا ہے۔

ظاہر ہے کہ اخلاق پر بھی انھیں خیالات اور واقعات کو پیشِ نظر رکھ کر نگاہ ڈالی جا سکتی ہے جو دوسرے تہذیبی محرکات کی بنیاد تھے کیونکہ اخلاقی مظاہر کی نوعیت بھی طبقاتی ہوتی ہے۔ غالب اخلاقی معاملات میں اپنے طبقہ کی پوری نمایندگی کرتے ہیں لیکن ان کی تخلیقی ذکاوت اور فطری شگفتگی اخلاقی قدروں میں عمومی رنگ پیدا کر دیتی ہیں، پھر ان سب پر بالا ہیں ان کی دلسوزی، رواداری، بے تکلفی اور انسان دوستی۔ محمد اکرام نے غالب کے ایک اردو خط سے چند سطریں پیش کی ہیں جن کا دہرانا نامناسب نہ ہوگا:۔

"قلندری و آزادی و ایثار و کرم کے جو دواعی میرے خالق نے مجھ میں بھر دیے ہیں، بقدر ہزار ایک ظہور میں نہ آئے،" نہ وہ طاقت جسمانی کہ ایک لاٹھی ہاتھ میں لوں اور اس میں شطرنجی اور ایک ٹین کا لوٹا مع سوت کی رسّی کے لٹکاؤں اور پیادہ پا چل دوں، کبھی شیراز جا نکلا، کبھی مصر میں جا ٹھہرا، کبھی نجف جا پہنچا، نہ وہ دستگاہ کہ ایک عالم کا میزبان بن جاؤں۔ اگر تمام عالم میں نہ ہو سکے نہ سہی، جس شہر میں رہوں اس شہر میں تو ننگا بھوکا نظر نہ آئے۔ خدا کا مقہور، خلق کا مردود، بوڑھا، ناتواں، بیمار، فقیر، نکبت میں گرفتار، میرے اور معاملات کلام و کمال سے قطع نظر کرو، وہ جو کسی کو بھیک مانگتے نہ دیکھ سکے اور خود در بدر بھیک مانگے، وہ میں ہوں۔"

غالب عالم خیال کے بسنے والے تھے اور خلوت کو انجمن بنانے کی صلاحیت رکھتے تھے لیکن انھوں نے کاروبارِ زندگی کی طرف سے اپنی آنکھیں بند نہیں رکھی تھیں، غم روزگار کی اس حقیقت سے واقف تھے جو غم عشق کو دبا کے رکھ دیتا ہے وہ تجربہ گاہ عالم کو نظر انداز نہیں کرتے تھے ؎

اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب
لطمۂ موج کم از سیلیٔ استاد نہیں

لیکن دشواری یہ تھی کہ آگے کی راہ غالب کے لیے روشن نہ تھی اور خیالوں ہی میں ساری راہیں طے کرنا پڑتی تھیں اس "سعیِ بے حاصل" کا احساس بھی انھیں شدت کے ساتھ تھا ؎

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں

ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

غالب کا مطالعہ جتنا کیا جائے، یہ حقیقت راسخ ہوتی جاتی ہے کہ وہ اپنے دور سے غیر آسودہ تھے۔ اس کی تباہی اور بربادی کو یقینی جانتے تھے لیکن تاریخی اور معاشی شعور کے فقدان کی وجہ سے نہ تو وہ اس انحطاط کے اسباب سے واقف تھے اور نہ آگے کی راہ سے، اس لیے، ماضی کا ذکر کبھی کبھی انھیں تسکین دیتا تھا۔ وہ غزل جس کا مطلع ہے ؎

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

نہ پوری ہونے والی آرزوؤں کی آخری ہچکی اور بیتے دنوں کی آخری یاد معلوم ہوتی ہے۔ یہ بہاریں اب کبھی دیکھنے میں نہ آئیں گی! یہ تمنائیں اب کبھی پوری نہ ہوں گی! گو غالب ان لوگوں میں سے تھے جو غم کے متعلق کہہ سکتے تھے کہ ؎

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

لیکن یہ اسی وقت ممکن ہے جب غم کے بعد خوشی بھی اپنا جلوہ دکھائے اور جب مسلسل غم ہی غم ہو تو بجلی سے چراغ نہیں جلتے، گھر میں آگ لگ جاتی ہے اور انسان "نومیدیِ جاوید" کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ غیر معمولی جد و جہد اور ذہنی کشمکش کے باوجود غالب کو یہ کہنا پڑا کہ ؎

صد قیامت در نورد هر نفس خوں گشته است
من زخامی در خمار بیم فردایم هنوز

شد روز رستخیز دبہ یادِ شبِ وصال — محو ہماں بہ لذّتِ بیم سحر ہنوز

ہے شکستن سے بھی دل نومید یارب کب تلک
آبگینہ کوہ پر عرضِ گراں جانی کرے

اور مسلسل ناکامیوں کے بعد یہ اعترافِ شکست ہے
رات دن گردش میں ہیں سات آسماں — ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز — میں ہوں اپنی شکست کی آواز

غالب کا یہ اعترافِ شکست اس نظام کی شکست کا اعلان بھی ہے جس کے پاس تعمیر کا کوئی تصور نہ تھا۔

بہر حال غالب کی شاعری اپنے سارے غم و اندوہ کے باوجود ہمارا قیمتی تہذیبی سرمایہ ہے جس میں غالب کی شخصیت کی رعنائی نے اور زندگی سے رس نچوڑنے، آلامِ روزگار سے ٹکرانے کی مسلسل کوشش نے توانائی پیدا کر دی ہے، گو یہ شاعری ایک تہذیب کے عالمِ نزع میں پیدا ہوئی لیکن اس ولولے اور حوصلے سے حسین اور جاندار بن گئی ہے ؎

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم — قضا بہ گردشِ رطلِ گراں بگردانیم
بگوشۂ بنشینیم و در فراز کنیم — بکوچہ بر سرِ رہ پاسباں بگردانیم
اگر ز شحنہ بود گیر و دار نندیشیم — دگر ز شاہ رسد ارمغاں بگردانیم
اگر کلیم شود ہم زباں سخن نکنیم — دگر خلیل شود میہماں بگردانیم
گل افگنیم و گلابے بہ رہ گزر پاشیم — مے آوریم و قدح در میاں بگردانیم
ز جوشِ سینہ سحر را نفس فرو بندیم — بلائے گرمیِ روز از جہاں بگردانیم
بہ جنگ باج ستانانِ شاخساری را — تہی سبد ز درِ گلستاں بگردانیم
بہ صلح بال فشانانِ صبحگاہی را — ز شاخسار سوئے آشیاں بگردانیم

سب کے ساتھ مل جل کر نظام کائنات کو بدل دینے کی یہ خواہش، زندگی کی یہ تڑپ اور یہ حسن، یہ خوبصورت ارادے۔ اور یہ منصفانہ عزائم، کسی شاعری کو زندۂ جاوید بنانے کے ضامن ہو سکتے ہیں۔ فنون لطیفہ کا ذکر کرتے ہوئے، لینن نے کلارا زٹیکن (CLARA ZETKIN) سے کہا تھا کہ خوبصورت چیزوں کو چاہے وہ پرانی ہی کیوں نہ ہوں ہمیں محفوظ رکھنا چاہیے۔ اب رہیں غالبؔ کے حقائق کو سمجھنے کی کوششیں اور ان کی خامیاں، وہ ان کے طبقے اور ان کے دور کی خامیاں بھی ہیں جن میں پھنس کر وہ محض تخیئل کی قوت سے باہر نکلنے کی کوشش کر سکے۔ اُن کے یہاں تضاد ہے لیکن ایسا فلسفہ جو تضاد سے خالی ہو محض غیر طبقاتی اشتراکی سماج میں جنم لے سکتا ہے۔ تاریخ مجموعی طور پر جس طرف جا رہی تھی، غالبؔ کے یہاں اُس کی سمت اشارے ہی نہیں ملتے اُس کا خیر مقدم بھی ہے۔ اُس بدلتی ہوئی دنیا کا تھوڑا بہت عکس اُن کے یہاں ضرور ملتا ہے جو ابھی کوئی شکل اختیار کر کے وجود میں نہیں آئی تھی۔ پھر شاعر، اور ہندوستانی تہذیب کے ایک زوال پذیر عہد کے شاعر ہونے کی حیثیت سے غالبؔ کی انفرادیت میں جو گرمی اور بت شکنی کا انداز ہے اسے بھی دیکھنا ہوگا۔ ایک موقع پر دنیا کے سب سے بڑے انقلاب پسند لینن نے بھی شاعروں کو یہ کہہ کر "چھوٹ" دی تھی:۔

"اس میں شک نہیں کہ ادبی تخلیقات سب سے کم کسی معیار کی میکانکی ناپ تول کی متحمل ہو سکتی ہیں اس میں بھی شک نہیں کہ ادبی کاموں کے لیے یہ بات قطعی لازمی ہے کہ انفرادی تخلیقی عمل اور شخصی رجحانات، سرمایۂ تخیئل اور مواد و ہیئت کے وسیع ترین استعمال کا موقع فراہم کیا جائے۔"

اس لیے کسی سماج میں جو زندگی کے سمجھنے کی کوششوں کو قدر اور عزت کی نگاہ سے دیکھتا ہے غالبؔ کی عظمت کم نہ ہوگی اور ان کی شاعری کو کسی پیمانے سے بھی ناپا جائے، ذہن انسانی کے تخلیق کردہ اس ادبی منارے کی بلندی پستی میں تبدیل نہ ہوگی۔

نظر ثانی ۱۱ر جنوری ۱۹۵۲ء

ڈاکٹر سید عبد اللہ

غالب ـــــ معتقدِ میر؟

غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقولِ ناسخ
آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں

میر تقی میر اُن خوش نصیب اہلِ کمال میں سے ہیں جن کی عظمت کے اعتراف میں ہر طبقے اور ہر گروہ کے لوگوں نے ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کی کوشش کی ہے۔ یہاں تک کہ ان شاعروں اور سخن وروں نے بھی ان کی خدمت میں خراجِ عقیدت پیش کیا ہے جن کی طبیعت اور شاعری میر کی طبیعت اور شاعری سے قریب کا تعلق بھی نہیں رکھتی۔ مثلاً اور شاعروں کے علاوہ لکھنویت کے امام شیخ امام بخش ناسخ بھی اپنے آپ کو اُن کے عقیدت مندوں میں شمار کرتے ہیں۔ اور نہ صرف خود عقیدت مندوں میں سے ہیں بلکہ ہر اُس شخص کو ذوقِ سخن سے معرّا اور بے بہرہ سمجھتے ہیں جو میر کی اُستادی کا معترف اور معتقد نہیں ہے

معترف کون نہیں میر کی اُستادی کا
آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں

اس شعر میں شیخ امام بخش ناسخ نے میر کی عظمت کا جو اعتراف کیا ہے اس کی تائید مزید غالب نے بھی ایک تضمین میں کی ہے (جو زیب عنوان ہے) اور میر کی خدمت میں غیر مبہم طور پر ہدیۂ عقیدت پیش کیا ہے۔ اس مقالے میں مرزا غالب کی عقیدت کی نوعیت سے بحث کرنی مقصود ہے۔

مذکورہ بالا شعر کے علاوہ مرزا غالب نے میر سے عقیدت کا اظہار چند اور موقعوں پر بھی کیا ہے۔ انھوں نے اپنے اردو خطوط میں بھی میر کے کچھ اشعار نقل کیے ہیں اور ان کے نشتروں کا ذکر چھیڑا ہے مگر یہ اشارے کچھ زیادہ صاف نہیں۔ ان سے ان کی عقیدت کے اسباب پر زیادہ روشنی نہیں پڑتی۔

مرزا نے اپنے اردو دیوان میں میر کا تین مرتبہ ذکر کیا ہے۔ غالباً قدیم ترین ذکر اس غزل میں ہے جس کا مطلع یہ ہے:-

مانع دشت نوردی کوئی تدبیر نہیں
ایک چکّر ہے مرے پاؤں میں زنجیر نہیں

اس غزل کا نواں شعر یہ ہے (جو عام مروّجہ دیوانوں میں نہیں مگر نسخۂ حمیدیہ میں ہے)

میر کے شعر کے احوال کہوں کیا غالب
جس کا دیواں کم از گلشن کشمیر نہیں

اس کے معاً بعد ناسخ کی تضمین والا شعر آتا ہے جس کے پہلے مصرع کی قدیم تر صورت مروجہ صورت سے مختلف ہے یعنی

(قدیم تر صورت) ریختہ کا وہ ظہوری ہے بقولِ ناسخ } آپ بے بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں
(مروجہ صورت) غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقولِ ناسخ }

میر کے رتبۂ شاعری کا ذکر تیسری مرتبہ غالب کے مندرجہ ذیل شعر میں آتا ہے

ریختے کے تمھیں اُستاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

ان اشعار میں میر کے کلام کی بڑی سے بڑی تعریف موجود ہے جو غالب کی زبان اور قلم سے نکل سکتی تھی۔ ان کے نزدیک میر کا دیوان گلشن کشمیر سے کم نہیں۔ ان کی رائے میں وہ اردو کے ظہوری ہیں (اور یہ مسلّم ہے کہ

غالب فارسی شاعری میں ظہوری کو بہت بڑا رتبہ دیتے تھے، میر کی شاعری کا یہ اندازہ بذاتِ خود بھی کچھ کم وقیع نہ تھا مگر ناسخ کے قول کی تائید مزید اور آخری شعر کی توثیق و تصدیق نے اس امر کا تقریباً فیصلہ کر دیا ہے کہ ان کے نزدیک میر کی شاعری عظیم اور جلیل القدر ہے۔

حقیقت میں غالب کے یہ سب اعترافات میر کی عظمت کے لئے بہت بڑی سند ہیں مگر قابلِ غور مسئلہ یہ ہے کہ ان کے یہ اعترافات کس حد تک میر سے اکتسابِ فیض کے اعتراف کے قائم مقام ہو سکتے ہیں۔ شیخ امام بخش کی بات اور ہے ان کے اعتقاد و عقیدت کو ان کے عام خیال بندیوں کی طرح محض سخن سازی اور ان کی رعایت لفظی کی طرح خالصتاً رسمی اور روایتی بات قرار دیا جا سکتا ہے مگر غالب کے اعتراف کو — خودنگر اور خوددار غالب کے اعلان و اعتراف کو رسمی، رعایتی، اور بے مطلب بات نہیں سمجھا جا سکتا۔ جو لوگ غالب کی افتادِ مزاج کو سمجھتے ہیں وہ اس امر سے انکار نہ کر سکیں گے کہ ان کے یہ سب اعتراف ان کے دل کی گہرائیوں سے نکلے ہیں اور ان کی تہ میں وہ گہرا جذباتی تعلق کام کر رہا ہے جو غالب کو میر کی شخصیت اور کلام سے تھا۔

غالب نے اپنے اُردو اور فارسی کلام میں متعدد اساتذۂ فارسی کی عظمت کا بھی اعتراف کیا ہے۔ اس سے بھی یہ بات واضح ہوتی ہے کہ غالب نے انہی لوگوں کو خراجِ عقیدت پیش کیا ہے جن کی شخصیت سے ان کو کوئی لگاؤ تھا یا جن کی شاعری سے انہوں نے کچھ اثر قبول کیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے اعترافات بعض اوقات منفیانہ اور سلبی انداز بھی اختیار کر لیتے ہیں[1]۔ مگر یہ

---

[1] مثلاً بعض موقعوں پر نظیری اور ظہوری کی ہمسری کا بلکہ ان پر فوقیت کا دعویٰ بھی کیا ہے ؎

؎ غالب بہ شعر کم ز ظہوری نیم دلے — عادل شہِ سخن رس دریا نوال کو

؎ بہ فنِ شعر چہ نسبت بہ من نظیری را — نظیر خود بہ سخن ہم منم سخن کوتاہ

؎ چوں زناز دسخن از رحمت دہر بخویش — کہ بُرد عرفی و غالب بہ عوض باز دہد

صورت عموماً اظہارِ فخر کے موقعوں پر نظر آتی ہے ورنہ عموماً انھوں نے اپنے ادبی اور ذہنی پیشواؤں کے احسان کا ہمیشہ بڑی دریادلی اور فیاضی سے اقرار کیا ہے۔ ہر چند کہ یہ بات غالبؔ کی خودنگری کے پیشِ نظر قابلِ تعجب معلوم ہوتی ہے مگر ان کے بے شمار اعترافات کی فہرست کو دیکھ کر ہم اس سے مختلف کوئی نتیجہ نکال ہی نہیں سکتے کہ غالبؔ اس معاملے میں بڑے احسان شناس آدمی تھے اور ان کے یہ اشارات عموماً اکتسابِ فیض کے اقرار کے مرادف ہیں اور ان کا میرؔ سے متعلق مندرجہ بالا اعتراف بھی اس کلیے سے باہر نہیں۔

غالبؔ پر میرؔ کے اثرات کی دریافت ہمارے مطالعہ کا ایک مشکل مرحلہ ہے جس کو غلطی اور لغزش امکان کے بغیر عبور کر لینا قریب ناممکن ہے۔ اس بحرِ مواج میں تحقیق و تنقید کی کئی کشتیاں پہلے بھی اُتر چکی ہیں مگر ان میں سے ساحلِ سلامت پر کتنی پہنچی ہیں اس کے متعلق میں کوئی فیصلہ صادر نہیں کرنا چاہتا کیونکہ اس معاملے میں، میں بھی ابھی رسیدگانِ منزل میں سے نہیں ہوں البتہ یہ کہہ سکتا ہوں کہ راستے کے کچھ نشان مجھے مل گئے ہیں، ہو سکتا ہے کہ منزلِ مقصود کو پالینے میں کامیاب ہو جاؤں۔

ہمارے موجودہ مسئلے کی سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ میرؔ و غالبؔ نے بعض مشترکہ ادبی روایات سے استفادہ کیا ہے اس لیے، بعض اوقات یہ پتہ چلانا مشکل ہو جاتا ہے کہ کون کون سے عناصر غالبؔ کے کلام میں براہِ راست پرانی روایات سے منتقل ہوئے ہیں اور کون کون سے میرؔ کی وساطت سے آئے ہیں۔ ایک دوسری دشواری یہ ہے کہ غالبؔ اور میرؔ بعض ظاہری خصائص کی بنا پر ایک دوسرے سے اتنے دور معلوم ہوتے ہیں کہ بادی النظر میں ان کے ذہنی روابط کا خیال بھی عجیب سا معلوم ہوتا ہے۔ مثلاً میرؔ کی سادگی اور عام طور سے ان کا عام بلکہ عوامی لہجہ ان کا طولِ کلام اور ان کی پرگوئی ان کے کلام میں فکریت کی کمی، اس کے علاوہ زندہ دلی اور ظرافت کا تقریباً فقدان،

غرض اس طرح کی بہت سی باتیں ہیں جن میں وہ غالبؔ کی عین ضد معلوم ہوتے ہیں اس وجہ سے (سوائے چند سادہ نقوش کے) یہ گمان بھی نہیں گزرتا کہ غالبؔ کے کلام میں میرؔ کے قابلِ ذکر اثرات پائے جاتے ہوں گے مگر باوجود اس بُعدِ ظاہری کے، غائر مطالعہ، ہمیں اس فیصلے تک پہنچاتا ہے کہ غالبؔ، میرؔ سے اتنے دور نہیں جتنا ہم ان کو سمجھنے لگتے ہیں بلکہ یہ کہنا بھی شاید غلط نہ ہو گا کہ ان کا میرؔ سے قرب اور ربط، اگر بیدلؔ، نظیریؔ، اور ظہوریؔ سے زیادہ نہیں تو کسی طرح کم بھی نہیں۔

اس بحث کا فیصلہ کرنے کے لئے، ہمیں غالبؔ کے چند واضح "اعترافی" اشعار کے علاوہ، دونوں شاعروں کے کلام کے مماثل پہلوؤں کا تجزیہ بھی کرنا ہو گا اور اس سلسلے میں خارجی مماثلتوں کے ساتھ ساتھ داخلی مماثلتوں کے خدوخال پر بھی نظر ڈالنی ہو گی اس لئے، کہ ان مماثلتوں کو محض اتفاقی حادثہ اور بے سبب واقعہ قرار نہیں دیا جا سکتا بلکہ ان کے لئے، اسباب اور مؤثرات کا ہونا لازمی ہے۔

غالباً اس حقیقت سے انکار نہ کیا جا سکے گا کہ مختلف شاعروں کے کلام میں ظاہری مماثلت، ذہنی مماثلت کا لازمی نتیجہ ہوتی ہے۔ یہی ذہنی اور نفسی مماثلت در اصل اخذِ اثر اور جذب و قبول کا مبدا، اور سرچشمہ ہے ہم جب کسی مصنف یا شاعر کے خیالات یا شاعری کو پسند کرتے ہیں تو اس پسندیدگی کی گہری بنیاد سوائے اس کے کچھ نہیں ہوتی کہ ان خاص خیالات میں یا اس خاص کلام میں ہم اپنی ذات اور اپنے خیالات کا عکس دیکھتے ہیں اسی تاثر کے ماتحت ہم اپنی پسند کے اشعار کو بار بار پڑھتے ہیں کیونکہ ہم محسوس کرتے ہیں کہ یہ ہمارے کسی محرمِ راز کی آواز ہے جو ہماری ہی دلی کیفیتوں کی ترجمان ہے اور اگر ہم فن کار یا شاعر بھی ہیں تو ہمارا یہ تاثر ہمارے تجربے کا جزو بن کر ہماری اپنی تخلیقات میں نئے آب و رنگ کے ساتھ پھر سے نمودار

ہوتا ہے۔ گویا اس طرح ہم خود کو غیر خود میں بھی ڈھونڈتے ہیں اور پھر اسی غیر خود سے خود کی تخلیق اور باز آفرینی کرتے ہیں! ؎

صورت گری را از من بیاموز
شاید کہ خود را باز آفرینی

غرض اخذ و اثر کا یہ سلسلہ جاری رہتا ہے جس کی بُنیاد نفسی مماثلت ہے اور یہ نفسی مماثلت ہی تخلیقات کی بعض مماثلتوں کی ضامن ہے۔

یہ صحیح ہے کہ تخلیقات کی جزدی مماثلتیں کسی دوسرے فن کار سے براہِ راست استفادہ یا جذبِ اثر کے بغیر بھی ممکن ہیں —— مثلاً گوئٹے اور غالبؔ یا اقبالؔ اور گوئٹے کی مماثلتیں محض نفسی ساخت کے اتفاقیہ طور سے یکساں ہونے کی وجہ سے ظہور پا سکتی ہیں کیونکہ زمان و مکان کا فصل اور ادبی روایات کی بے تعلقی، باہمی استفادہ و افادہ کے راستے میں حائل ہے —— مگر جب ادبی روایات کا سلسلہ ایک ہو اور استفادہ و مطالعہ کا اعتراف بھی موجود ہو تو ایسی صورت میں دو فن کاروں کی تخلیقات کی مماثلتیں قبول اثر کا واضح اور غیر مبہم ثبوت بہم پہنچاتی ہیں۔

مماثلتوں کے سلسلے میں یہ وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ تخلیقات میں مشابہتوں کا سو فی صدی مکمل اور تام ہونا نہ ضروری ہے نہ ممکن ہی۔ ایک شاعر جب دوسرے شاعر کے کلام سے اثر قبول کرتا ہے تو اس کی باز آفرینی میں علاوہ اس خاص تاثر کے (جو اسے دوسروں سے حاصل ہوں) بے شمار شخصی رنگ بھی شامل ہو جاتے ہیں جس کی بنا پر نئی تخلیق بلحاظ اسلوب اور بلحاظ روحِ مضمون کے سراسر نئی تخلیق بن جاتی ہے یا بن سکتی ہے۔ اگرچہ یہ درست ہے کہ اصلی تاثر یا بنیادی ماخذ کے نقوش اس میں ضرور موجود ہوتے ہیں۔ دُنیا کے بڑے بڑے شعرا کی تخلیق ہزاروں اثرات کے باوجود منفرد تخلیقات اسی معنی میں ہیں کہ وہ شعراء خارجی اثرات کو اپنے تاثر میں اتنی

خوبی اور خوش اسلوبی سے جذب کر سکے کہ ان کے ادب پارے اظہار و بیان اور رُوحِ مضمون کے اعتبار سے (اخذ و استفادہ کے باوجود) جدّت اور ندرت کی نئی شان سے نمودار ہوئے ــــــ مگر اس میں کچھ شک نہیں کہ اس جدّت و ندرت اور شان میں اُن خارجی اثرات کا بڑا حصّہ تھا جن کی روح کے جذب و انجذاب سے فن کار کی فطرت و قریحت تخلیق کا ایک بدیع الاسلوب نمونہ تیار کرنے میں کامیاب ہو سکی۔ اس بحث سے یہ ظاہر کرنا مقصود تھا کہ غالب اور میرؔ کے کلام کی مماثلتیں ان کی باہمی ذہنی اور نفسی مماثلت کا پتہ دیتی ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ ان دونوں شاعروں کے احساس اور فکر و نظر کے بعض انداز ہم رنگ تھے۔ ان کے جذبہ و جبلّت کی قماش کے بعض نقوش اور بعض بیل بوٹے ایک وضع اور یک طور تھے، اور یہ اس یکرنگی ہی کا نتیجہ تھا کہ اظہار و بیان کی بعض صورتیں دونوں شاعروں کے کلام میں اپنی اپنی جداگانہ خصوصیات کے باوجود اس طرح مماثل اور متجانس واقع ہوئی ہیں کہ ہم دونوں کو (اس خاص محدود رقبے میں) ہم مکتب، ہم نظر، اور ہم خیال سمجھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں اور چونکہ میرؔ کو زمانی تقدم کا شرف حاصل ہے اس لیے، ہم "الفضل للمتقدم" کے فیصلۂ ناطق کی رو سے قدرتاً انہی کو سرچشمۂ اثرات قرار دے سکتے ہیں۔

ان مماثلتوں کے مطالعہ میں ہم فارسی شاعری کی بعض رواجی اور رسمی خصوصیات سے قطع نظر کریں گے کیوں کہ بعض مضامین، و تصورات اور بعض اسالیب ایسے ہیں جو ادبی روایت کے یکساں ہونے کی وجہ سے فارسی اور اردو کے تقریباً سب شاعروں کے یہاں مل سکتے ہیں۔ ہماری موجودہ بحث میں میرؔ و غالبؔ کی ہمرنگی کے صرف وہ پہلو سامنے آئیں گے جن کے معاملے میں ان دونوں شاعروں کے انداز آپس میں زیادہ سے زیادہ ایک دوسرے کے قریب اور زیادہ سے زیادہ اوروں سے دور

ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے میر اور غالب کی مماثلتوں پر اگر غور کیا جائے تو ہمیں اس کی مندرجہ ذیل صورتیں نظر آتی ہیں۔

۱۔ خارجی ۔ مثلاً ہم طرح غزلیات، اور لفظوں اور جملوں کا اشتراک، نیز اسالیب کا اشتراک۔

۲۔ داخلی ۔ مثلاً

(الف) مضمون کا کامل یا جزوی اشتراک

(ب) نقطۂ نظر (Attitude) کا اشتراک اس تفصیلی مطالعہ کے لیے ہم سب سے پہلے خارجی مماثلتوں پر نظر ڈالتے ہیں۔

غالب پر میر کے اثرات خارجی دو صورتوں میں ظاہر ہوئے ہیں۔

اول:۔ چند ہم طرح غزلوں کی صورت میں۔

دوم:۔ بعض مشترک الفاظ اور محاورات و تراکیب میں۔

جہاں تک میں تلاش کر سکا دونوں شاعروں کے کلام میں ہم طرح غزلیں کچھ زیادہ نہیں تاہم موجود ضرور ہیں[1]۔ غالب کی غزلیات جو میر کی غزلوں سے

---

[1] مثلاً

میر کی غزل کا مطلع	غالب کی غزل کا مطلع
(۱) ؎ کیا طرح ہے آشنا گاہے گہے نا آشنا	(۱) ؎ خود پرستی سے رہے باہم دگر نا آشنا
یا تو بیگانے ہی رہیے، ہو جیے یا آشنا	بے کسی میری شریک، آئینہ تیرا آشنا
(۲) ؎ دل عشق کا ہمیشہ حریف نبرد تھا	(۲) دھمکی میں مر گیا جو نہ بابِ نبرد تھا
اب جس جگہ کہ داغ ہے یاں آگے درد تھا	عشق نبرد پیشہ طلبگارِ مرد تھا
(۳) ؎ الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا	(۳) وحشی بن صیاد نے ہم رم خوردوں کو کیا رام کیا
دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا	رشتۂ چاک دریدہ صرفِ قماشِ دام کیا
(۴) ؎ مرتے ہیں تیری نرگسِ بیمار دیکھ کر	(۴) کیوں جل گیا نہ تابِ رخِ یار دیکھ کر
جاتے ہیں جی سے کس قدر آزار دیکھ کر	جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

ہم طرح ہیں ابتدائی زمانے کی بھی ہیں اور بعد کی بھی۔ ابتدائی زمانے کی غزلیں بھوپال کے قلمی نسخے میں ہیں (اس سے اس بات کا ثبوت بہم پہونچتا ہے کہ میرؔ کے کلام سے غالبؔ کی دلبستگی ہمیشہ رہی۔ صرف آخری دور میں ہی پیدا نہیں ہوئی (جیسا کہ عام طور پر خیال کیا جاتا ہے)'' ان ہم طرح غزلوں میں مماثلت کے باوجود دونوں شاعروں کے اپنے اپنے خاص انداز بھی نمایاں ہیں۔ ان میں مرزا غالبؔ عموماً رنگ بیدل میں روحِ میرؔ کو پیش کرتے دکھائی دیتے ہیں مگر بیدل کے نمایاں اثر کے باوجود ان پر میرؔ کی گرفت بھی خاصی مضبوط معلوم ہوتی ہے۔

یکساں الفاظ و تراکیب کے ذریعے غالبؔ پر میرؔ کے اثرات کا سراغ لگانا خاصا مشکل کام ہے خصوصاً اس لئے کہ یہ دونوں شاعر فارسی کے شعرائے متاخرین سے استفادہ کرنے میں برابر کے شریک ہیں اس لئے عین ممکن ہے کہ بہت سی مشترک فارسی ترکیبیں اور مشترک فارسی الفاظ براہِ راست اصل ماخذ سے غالب کے کلام میں آگئے ہوں پس یہ فیصلہ کرنا کہ اس خاص معاملے میں غالبؔ نے میرؔ کا کس حد تک اثر قبول کیا ازبس مشکل ہے مولوی محمد یحیٰی صاحب تنہا نے مرآۃ الشعرا میں بعض ایسے الفاظ کی ایک فہرست پیش کی ہے جو دونوں شاعروں کے کلام میں ملتے ہیں مثلاً سکاوکاو، منت کش، جگر لخت لخت، تماشا کر، ستم کش، ستم ظریف، انداز بخوں غلطیدن، دل طپیدنِ شب وغیرہ وغیرہ مگر صرف ان الفاظ کی بنا پر قبول اثر کا کوئی قطعی فیصلہ صادر نہیں کیا جا سکتا البتہ بعض خاص موقعوں پر بعض محاورات و اسالیب غالبؔ کے کلام میں ہو بہو منتقل ہو گئے ہیں[1] جو صاف طور پر مطالعہ

---

[1] بعض اشعار کا پیرایہ بیان اس قدر مماثلت رکھتا ہے کہ ہم اس کو میرؔ کے زیر اثر ماننے پر مجبور ہو جاتے ہیں ===

میرؔ کے زیرِ اثر معلوم ہوتے ہیں مثلاً مندرجہ ذیل اشعار میں :-

غالبؔ کا شعر	میرؔ کا شعر
؎ تھی خبر گرم ان کے آنے کی آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا	؎ تیز یوں ہی نہ تھی شبِ آتشِ شوق تھی خبر گرم اس کے آنے کی

؎ نہ ہو کیوں غیرتِ گلزار وہ کوچہ خدا جانے
ہوا اس خاک پر کن عزیزوں کا گرا ہو گا

؎ خدا معلوم کس کس کا لہو پانی ہوا ہوگا
قیامت ہے سرشک آلودہ ہونا تیری مژگاں کا

؎ آوے گی اک بلا ترے سر سُن لے اے صبا
زلفِ سیہ کا اس کے اگر تار جائے گا

؎ ہم نکالیں گے سُن لے موجِ صبا بل تیرا
اسکی زلفوں کے اگر بال پریشاں ہونگے

؎ آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشاں
مشتِ غبار لے کے صبا نے اُڑا دیا

اس شعر کا اندازِ بیان غالبؔ کی ایک غزل کے بہت سے اشعار میں تکرار و بتواتر منعکس ہوا ہے۔ اس غزل کا مطلع یہ ہے۔

؎ غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کے یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں مُنہ سے مجھے بتا کے یوں

یہ شعر بھی ملاحظہ ہو

؎ مجھ سے کہا جو یار نے جاتے ہیں ہوش کس طرح
دیکھ کے میری بے خودی چلنے لگی ہوا کے یوں

یہی حال بعض خاص الفاظ کا ہے جو میرؔ کی شاعری کی مخصوص علامتوں میں شامل ہیں ایسے بہت سے الفاظ تقریباً اُنہی جذباتی کیفیتوں کے ساتھ غالبؔ کے کلام میں منتقل ہو گئے ہیں جو میرؔ کے انداز فکر و طبیعت سے مخصوص ہیں۔ مثلاً گرد باد، غبار، گردِ راہ، خون، جوئے خون، عرضِ وحشت، مشت غبار وغیرہ وغیرہ۔ ان الفاظ پر میرؔ کے بعض بڑے بڑے تصورات کی عمارت قائم ہے جیسا کہ آگے چل کر داخلی اثرات کی بحث میں واضح ہو جائے گا۔ ان تصوّرات میں بھی غالبؔ میرؔ کے ہم رنگ ہیں۔

اب داخلی اثرات کو لیجیے۔ داخلی لحاظ سے بھی میرؔ و غالبؔ کی مماثلتوں کا سراغ لگانا ذرا دشوار ہے۔ سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ میرؔ اور غالبؔ مزاج اور طبیعت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے خاصے مختلف آدمی معلوم ہوتے ہیں۔ دونوں کے خصائص شخصی کا اختلاف اتنا نمایاں ہے کہ بادی النظر میں ان کی نفسی اور طبعی مماثلتوں کی تلاش سعی بے حاصل معلوم ہوتی

میرؔ و غالبؔ کے مندرجہ ذیل اشعار کی ظاہری مماثلتیں بھی ملاحظہ ہوں:-

میرؔ	غالبؔ
عشق کی سوزش نے دل میں کچھ نہ چھوڑا کیا کہیں	دل میں شوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
لگ اٹھی یہ آگ ناگاہی کہ گھر سب پھک گیا	آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا
اس نازکی سے گذرے کس کے خیال میں شب	شب کو کسی کے خواب میں آیا نہ ہو کہیں
مرجھائے پھول سے ہو جو کچھ ملے دلے ہو	دکھتے ہیں آج اس بتِ نازک بدن کے پاؤں
سراہا ان نے ترا ہاتھ جن نے دیکھا زخم	نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو
شہید ہوں میں ترے تیغ کے لگانے کا	یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

یہ چند مثالیں ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی کتاب اردو غزل سے لی ہیں مزید مثالوں کے لئے ملاحظہ ہو اسی کتاب کا ص ۱۶۵، ص ۱۹۳، ص ۲۰۰، ص ۲۰۱، ص ۲۰۳

ہے شلاً ان اختلافات کو دیکھیے :-

میر کی عزلت پسندی اور غالب کی بزم آرائی، میر کی نازک مزاجی اور بددماغی، اس کے برعکس غالب کی ظرافت اور شگفتگی، میر کا غم نشاط اور غالب کا نشاطِ غم، عشق میں میر کی سپردگی اور وارفتگی مگر غالب کی جارحانہ مقاومت اور حریفانہ ادّعا، میر کا بیکس اور حقیر اشیاء سے دلچسپی لینا اس کے مقابلے میں غالب کا غیر معمولی خواص وکوائف کا دلدادہ ہونا اور شان اور تجمّل پر جان دینا۔ غرض یہ اور اس قسم کے بہت سے دوسرے امتیازات دونوں کی طبیعت اور ذہن کا فرق اچھی طرح واضح کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پیرایہ ہائے بیان میں نیز ادبی اور فنی نقطہ ہائے نظر میں بھی مماثلت کے مقابلے میں باہمی اختلافات کے وجوہ واسباب زیادہ ہیں۔

باوصف اس کے چند مستثنیٰ امور ایسے بھی ہیں جن میں میر اور غالب کے مابین قابلِ ذکر مماثلت پائی جاتی ہے اور غالب پر میر کے اثرات بھی ان چند مماثلتوں تک محدود ہیں انہی امور کو ہم غالب کی عقیدت مندی کا سرچشمہ اور ماخذ قرار دے سکتے ہیں شلاً میر و غالب کی طبیعت کا ایک مشترک وصف یہ ہے کہ دونوں میں حد سے بڑھا ہوا احساسِ کمال پایا جاتا ہے! ان کا یہی شعور برتری ان کی شاعری میں بے پناہ انفرادیت کا ذمہ دار ہے۔ دونوں میں فن کے معاملے میں ایک طرح کی نازک مزاجی پائی جاتی ہے اور دونوں کی نازک مزاجی کا یہ پہلو بھی باہم مماثل ہے کہ فن سے باہر دونوں انسانیت کا دامن تھامے ہوئے ہیں غالب کی خوش طبعی اور ظرافت، ان کی انسان دوستی کا غیر مبہم ثبوت پیش کرتی ہے اور میر کا عوامی خطاب ان کی عام انسانیت دوستی کا آئینہ بردار ہے ان کا یہ شعر

شعر میرے ہیں گو خواص پسند
گفتگو پر مجھے عوام سے ہے

یہ ثابت کرتا ہے کہ ان کے ذہن کی دُنیا میں عوام — عام انسانیت کو بہت بڑا مقام حاصل ہے۔

دونوں کے بے پناہ احساسِ برتری نے جو مختلف رُوپ اختیار کئے ہیں ان میں سے بعض ان کے تصورات اور پیرایہ ہائے بیان میں بھی ظاہر ہوئے ہیں مثلاً اِن کے ذہن کی ایک خصوصیت مسلّمات متعارفہ کی تردید ہے — یعنی ان مسلّم اُمور کی تردید یا تنقیص جو ادب اور شاعری کی دُنیا میں ناقابلِ تردید حقائق کا درجہ رکھتے ہیں۔ اس معاملے میں ان کے اور غالب کے درمیان بڑی مماثلت پائی جاتی ہے ۔ غالب بھی مسلّمات متعارفہ کی تردید میں خاص مسرّت حاصل کرتے ہیں ۔ مرزا غالب کا کلام اس حقیقت کا شاہد ہے کہ وہ اپنی شاعری میں دنیائے تخیل کی ہر مسلّم اور منفرد شخصیت سے ٹکراؤ پیدا کرتے ہیں اس سے اُلجھتے ہیں اس کی شہرت کمال و عظمت میں کوئی نہ کوئی رخنہ نکالتے ہیں کبھی صاف صاف کبھی کنایتہً تنقیص کا رنگ پیدا کرتے ہیں اس سے ان کے احساسِ انفرادیت اور شعورِ یکتائی کو بڑا اطمینان حاصل ہوتا ہے۔ اس سے قیس، کوہکن، منصور، خضر، کوئی بھی نہیں بچا۔ انھوں نے سب کے مسلّم اوصاف کو ناقص قرار دیا ہے۔ منصور کی تنگ ظرفی، فرہاد کی خام کاری، قیس کی بے مصرف بیاباں نوردی اور خضر کی بے کار رہ پوشی غالب کے مضامین خاص ہیں۔ کوہکن کی قربانی اور سربازی سے کون متاثر نہ ہوگا مگر غالب پر اس عاشق خام کی سربازی کا کچھ زیادہ اثر نہیں۔ اس لیے کہ کوہکن کو مرنے کے لئے خارجی ذرائع کی ضرورت پڑی وہ جب حصولِ آرزو میں ناکام ہوا تو اس نے تیشے سے اپنا سر پھوڑ ڈالا۔ سچا عاشق تو اس طرح مرنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا وہ یا تو حوصلہ و ضبط سے کام لیتا ہے یا پھر اپنے ہی سوزِ دل کی آگ

میں حسبِل جُھتا ہے ـــ مگر فرہاد ؟ وہ تو بقول غالبؔ ؎

نیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسدؔ
سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

اسی طرح اشعار ذیل سے بھی تنقیص کے پہلو نکلتے ہیں

؎ کوہکن نقاشِ یک تمثالِ شیریں تھا اسدؔ
سنگ سے سر مار کر ہووے نہ پیدا آشنا

؎ عشق و مزدوریٔ عشرت گہ خسرو کیا خوب
ہم کو تسلیم نکو نامیٔ فرہاد نہیں

؎ پیشے میں عیب نہیں رکھیے نہ فرہاد کو نام
ہم ہی آشفتہ سروں میں وہ جواں میر بھی تھا

اس آخری شعر میں غالبؔ کی طرف سے بظاہر فرہاد کے ساتھ اچھا سلوک معلوم ہوتا ہے مگر اس مشفقانہ لہجے کے پیچھے بڑا گہرا اور زہریلا طنز ہے۔ اس میں شاعر نے نہایت ہی لطیف پیرائے میں فرہاد کے خلاف سب کچھ کہہ دیا ہے مگر کہا دوسروں کی زبان سے ہے۔ پیشہ ور، لوہار، اناڑی، اجڈ، خام کار، کون سا عیب ہے جو فرہاد میں نہیں۔ ہم ہی آشفتہ سروں میں وہ جواں میر بھی تھا ـــــ بڑا مشفقانہ انداز ہے مگر جواں میر کہہ کر اس کی خامکاری کی وہ تشہیر کی ہے کہ بچارا تہ خاک بھی تڑپ رہا ہوگا۔

فرہاد کے بعد مجنوں (قیس) آتا ہے۔ اقلیم عشق میں اس کی ناموری مسلّم ہے مگر غالبؔ کے نزدیک اس کی ساری یکتائی اور شہرت بے بنیاد ہے مثلاً اس شعر میں ؎

جُز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار
صحرا مگر بہ تنگیٔ چشمِ حسود تھا

دوسرے مصرع میں لفظ "مگر" پہلے مصرع کے تشکک کا بڑی اچھی

طرح اظہار کرتا ہے۔ اس طرح یہ شعر ؎

مانعِ وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے
خانۂ مجنونِ صحرا گرد بے دروازہ تھا

اگر لیلےٰ گھر سے نکل کر مجنوں کے پاس صحرا میں نہیں پہونچ جاتی تو اسکا سبب کیا ہے ؟ جب صحرا میں ہر شخص بلا روک ٹوک جا سکتا ہے تو لیلیٰ وہاں کیوں نہیں پہنچ سکتی ؟ وجہ سوائے اس کے کچھ نہیں کہ قیس کا جذبۂ ناقص لیلیٰ کو کھینچ نہیں سکتا۔

یہی حال حضرتِ خضر کا ہے ان کی شان میں یہی ایک شعر کافی ہے۔

؎ وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لئے

میر تقی بھی مسلمات متعارفہ کی تردید کرتے ہیں مگر غالبؔ کی طرح اشخاص کی نہیں مسلّم اوصاف اور کوائف کی تردید و تنقیص کرتے ہیں جو شاعروں کی دنیا میں صدیوں سے حقیقت ثابتہ بن کر شہرت پذیر ہو چکے ہیں۔ میر نے اپنے اس رجحان کا سب سے زیادہ اظہار تشبیہات و استعارات میں کیا ہے جہاں مشابہتوں کے مقبول عام مسلّم پہلوؤں کو بالکل اُلٹ دیا گیا ہے ــــ اور تشبیہہ و تمثیل کے متعلق اپنا خاص نظریہ اور تصور سامنے رکھا ہے گویا ان کے نزدیک شاعری کے مضامین کا یہ حصہ تھا (یہ وہی باغیانہ رجحان ہے جو غالبؔ کے یہاں ہم دیکھ چکے ہیں یہاں اس کی صورت مختلف ہے۔ غالبؔ کی طرح میرؔ بھی (اپنے محدود دائرے میں) تسلیم شدہ صفات کی تردید و تنقیص میں بڑا اطمینان اور سکون پاتے ہیں اس خاص معاملے میں یہ بات میرؔ کے لئے وجہ امتیاز ہے کہ وہ مروّجہ تشبیہات و استعارات کی مبالغہ آمیز خیالی بنیادوں پر حملہ کرتے ہیں اور توجہ کو خیال سے حقیقت کی طرف منعطف کرتے ہیں اور یہ حقیقت قابلِ غور ہے کہ اس سے شعری اور

معنوی اعتبار سے معنویت اور لطف و لذّت کی کسی طرح کمی واقع نہیں ہوتی چند مثالوں سے اس کی وضاحت ہو جائے گی۔ محبوب کی آنکھوں کو چشم غزال سے تشبیہ دینا شاعری کا ایک عام طریقہ ہے مگر میرؔ کو یہ مشابہت ایک آنکھ نہیں بھاتی ان کے نزدیک محبوب کی آنکھ اور غزال کی آنکھ میں کوئی نسبت ہو ہی نہیں سکتی چنانچہ اس کی نہ صرف تردید کی ہے بلکہ چشم غزال کی جا بجا تنقیص اور تحقیر بھی کی ہے مثلاً

ع وہ سیر کو وادی کی مائل نہ ہوا ورنہ
آنکھوں کو غزالوں کی پاؤں تلے مل جاتا

ع کرتے ہیں دعوئ خوش چشمی، آہوانِ دشت
ٹک ایک دیکھنے چل ملک اِن گنواروں کا

(غزالوں کو گنوار کہہ کر میرؔ نے نہایت بلیغ انداز میں مشبہ بہ کو ناقابل تشبیہ قرار دیا ہے اور تضحیک مشابہت نے توجہ کو حقیقت کی طرف مائل کر دیا ہے) اسی طرح ایرانی معشوق کے ذہنِ تنگ کے وصف الحال کے لئے شعراء نے بہت سی تشبیہات سے کام لیا ہے ان تشبیہات میں غنچہ سے مشابہت دینا بھی بڑی معروف و مشہور شاعرانہ رسم ہے مگر میرؔ کو یہ مشابہت نہایت ناگوار گزرتی ہے کیونکہ ان کے خیال میں دہن محبوب کی لطافتوں کا اظہار اور ان کی تشریح ایک بے ڈھنگ سے جسم نباتی کے ذریعے نہ صرف ناممکن ہے بلکہ مضحکہ خیز بھی ہے۔ ذیل کے شعر میں دیکھئے انھوں نے اس تشبیہ کے کس طرح پرخچے اُڑائے ہیں۔

ع کیا خوبی اس کے مُنہ کی اے غنچہ نقل کرئے
تو تو نہ بول ظالم، بُو آتی ہے وہاں سے

"بُو آتی ہے دہاں سے" کہہ کر شاعر نے غنچہ کو جس مؤثر طریق سے نظروں سے گرانے کی کوشش کی ہے اس کی تشریح کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔

اشخاص کے متعلق میر کے تصورات کبھی کبھی غالب کا رنگ اختیار کر لیتے ہیں مگر میر دُنیائے عشق کے ان "عزّت داروں"[۵۱] کو کچھ زیادہ نہیں چھیڑتے[۵۲] البتہ عالمِ فطرت کی بعض بے زبان چیزوں کے مقابلے میں جنھیں تخیل نے بعض عاشقانہ اوصاف و کوائف کا مظہر اور نمائندہ قرار دیا ہے اپنی برتری اور فوقیت کا اظہار کئی مرتبہ اور کئی طریقوں سے کیا ہے مثلاً بلبل جو عام شعراء کے نزدیک عالمِ فطرت میں عاشقی کی سب سے بڑی نمائندہ ہے میر صاحب کے نزدیک بڑی بے سمجھ اور چھچھوری ہے وہ اصلی عاشق (میر) کے سامنے محض نو آموز ہے بلکہ ایک لحاظ سے صرف نقال ہے۔ میر عشق میں اور عاشقانہ فرائض میں اکثر اپنی برتری اور بلبل کی تنقیص کرتے دکھائی دیتے ہیں مثلاً ان اشعار میں

؎ کرتی پھری ہے رُسوا سارے چمن میں مجھ کو
گر کوئی بات دل کی بلبل سے میں کہی ہے

---

۵۱ کوہکن و مجنوں کی خاطر دشت و کوہ میں ہم نہ گئے
عشق میں ہم کو میر نہایت پاسِ عزّت داراں ہے

۵۲ میر کا سلوک قیس و فرہاد سے کچھ زیادہ مخاصمانہ نہیں تاہم کہیں کہیں چوٹ ضرور ہے مثلاً

؎ کوہکن و مجنوں یہ دونوں دشت و کوہ میں سر مارین
شوق نہیں ملنے کا ہم کو میر ایسے آواروں سے

عام فخریہ اشعار سے قطع نظر میر نے ان آوارگان دشت عشق سے عموماً شفقت اور ہمدردی کا سلوک کیا ہے۔

؎ کوہکن و مجنوں کی خاطر دشت و کوہ میں ہم نہ گئے
عشق میں ہم کو میر نہایت پاسِ عزّت داراں ہے

ے نالے کیا نہ کر سنا، نوحے مرے پہ عندلیب
بات میں بات عیب ہی میں نے تجھے کہا نہیں

ے بلبل غزل سرائی آگے ہمارے مت کر
سب ہم سے سیکھتے ہیں انداز گفتگو کا

اسی طرح ابر — اعموماً عاشقوں کی کثرت گریہ کو ابر سے تشبیہہ دی جاتی ہے مگر میر گریہ عاشق اور ابر کے درمیان متعارف مشابہت کی تنقیص کرتے ہیں ان کا خیال یہ ہے کہ جو بات میر عاشق پیشہ کے گریہ پیہم میں ہے وہ ابر کو کہاں میسر ہو سکتی ہے۔ بلبل کی طرح میر کا سلوک ابر سے بھی "بزرگانہ" ہے۔ میر کو ابر کی ایک بات پر بڑا اعتراض ہے اور وہ یہ کہ وہ کراماتِ عشق اور آدابِ عشق سے بے خبر ہے۔ برستا ہے تو برستا جاتا ہے یہاں تک کہ شہر ڈوب جاتے ہیں اور نہیں برستا تو بالکل نہیں برستا بخلاف عاشق کے کہ علی الدوام روتا ہے مگر ابر کی طرح بے تحاشا نہیں بلکہ سلیقے سے —! یہ مضمون ذیل کے شعر سے پیدا ہوتا ہے جس میں میر اپنے دوست ابر کو ایک شب باہم مل بیٹھنے کی دعوت دیتے ہیں ے

خوب ہے اے ابر، یک شب آؤ باہم روئیے
پر نہ اتنا بھی کہ ڈوبے شہر کم کم روئیے

("خوب ہے"...... یک شب آؤ"...... کیا پیارا انداز ہے)
اس دوستانہ دعوت اور مشفقانہ تخاطب کے پردے میں میر نے اپنے دوست کی کمزوریوں کو خوب بے نقاب کیا ہے۔

میر کے کلام میں صبا، موج، اور بجلی سے بھی چھیڑ چھاڑ کا یہی انداز ہے اور ان پر مبنی تشبیہات کی تردید کا بھی یہی ڈھنگ ہے۔ غرض مسلماتِ متعارفہ کی تردید و تنقیص میر اور غالب دونوں میں مشترک ہے۔ اس معاملے میں میر و غالب کی ذہنی مماثلت ایک حقیقت ہے۔ میر کو جو تقدم زمانی حاصل

ہے اس کی بناء پر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ غالب اس معاملے میں میر سے متاثر ہوئے۔

میر اور غالب دونوں کے ذہنی مرغوبات میں ہنگامۂ حیات اور ہماہمی کو بڑی اہمیت حاصل ہے اگرچہ ان کی نوعیتوں میں خاص فرق ہے مگر اس میں شک نہیں کہ میر کے تصور کی بعض صورتیں کلام غالب میں بھی پائی جاتی ہیں مثلاً میر کے یہاں لفظ "ہنگامہ" بڑی کثرت سے استعمال ہوا ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ میر کو اس سے وابستہ معانی و تصاویر سے خاص دلبستگی تھی چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

ے داغِ فراق و حسرت وصل آرزوئے شوق
میں زیر خاک بھی یہی ہنگامہ لے گیا

ے ہنگامہ گرم کن جو دلِ ناصبور تھا
پیدا ہر ایک نالے سے شورِ نشور تھا

ے یاد آیا مے کہ ہنگامہ رہا کرتا تھا رات
شور و شر سے میرے اک فتنہ رہا کرتا تھا رات

میر کے یہ اشعار ہنگامے سے ان کی دلچسپی کا کافی ثبوت ہیں یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ میر کی عام غم پسندی اور ظاہری افسردگی کا رنگ اس قدر گہرا ہے کہ بظاہر یہ گمان بھی نہیں گزرتا کہ میر کو زندگی کے ہنگاموں اور چہل پہل کی باتوں سے مسرت حاصل کرنے کی فرصت بھی ہوگی مگر میر کے کلام کا گہرا مطالعہ اس گمان کی تردید کرتا ہے اور یہ ثابت کرتا ہے کہ میر کی ذہنی دنیا میں زندگی اور ہنگامۂ حیات سے لذت اندوز ہونے کی بڑی تڑپ پائی جاتی تھی خواہ اس تڑپ اور ولولے کا رنگ وہ نہ ہو جو غالب کے کلام میں ہے۔ اس لحاظ سے میر غالب کی طرح زندگی کا شاعر تھا فانی کی طرح موت کا شاعر نہ تھا۔

غالب کے کلام میں زندگی اور ہنگامہ حیات سے دلبستگی کا رنگ اتنا

شوخ اور نمایاں ہے کہ کسی ثبوت کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ قدما میں شاید میرؔ ہی اس لحاظ سے غالب سے سب سے زیادہ قریب ہیں کہ ان دونوں کی شاعری کی فضا اگرچہ بنیادی طور پر غم آلود ہے مگر اس کے اندر زیست اور ہنگامۂ زیست کا ایک دلخوش کن تصور بھی موجود ہے۔ غالب کی ہنگامہ دوستی میرؔ سے زیادہ پرشور اور پرخروش ہے اس کے اسباب ظاہر ہیں میرؔ نے زیادہ جوش و خروش اظہار غم اور غم کی گہرائیوں تک پہنچنے میں صرف کیا ہے اس لئے ان کے یہاں زندگی سے دلچسپی کی نوا ذرا مدھم پڑ گئی ہے غالبؔ کا غم بھی حقیقی ہے مگر وہ زخم کو گہرا نہیں ہونے دیتے وہ اس سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتے ہیں اس کو عیش بنانے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ چنانچہ اس کے لئے وہ ہنگامہ زندگی کو نوش دارو بناتے ہیں اسی ہنگامے پر ان کی زندگی کا انحصار ہے۔ نوحہ غم یا نغمۂ شادی —— اس سے انھیں کوئی بحث نہیں۔ یہ سب ان کی فکری صحت مندی کا کرشمہ ہے جو غم کو بھی نشاط میں بدل دینے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ جب کبھی فکری گرفت اور تصرف میں کمزوری پیدا ہوئی ہے تو غالبؔ پھر غالبؔ نبرد آزما نہیں رہتے میرؔ تقی دکھائی دیتے ہیں ان کے چند اشعار ملاحظہ ہوں

؎ جہاں میں ہو غم و شادی بہم ہمیں کیا کام
دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں

میرؔ کا یہ شعر ؎

یار روئے یار لائے ر اپنی تو یوں ہی گزری
کیا ذکر ہم صفیران یارانِ شادماں کا

غالبؔ کا یہ شعر ؎

بزمِ قدح سے عیش تمنا نہ رکھ کہ رنگ
صید ز دام جستہ ہے اس دام گاہ کا

ہوں دام بخت خفتہ سے اِک خواب خوش و لے
ڈرتا ہوں میں اسدؔ کہ کہاں سے ادا کروں

حنائے پائے خزاں ہے بہار اگر ہے یہی
دوام کلفتِ خاطر ہے عیش دنیا کا

میرؔ کے یہ شعر اسی خیال کو پیش کر رہے ہیں :۔

شادی و غم میں یہاں کی ایک سے دس کا ہے فرق
عید اک دن ہنسئے اور دس دن محرم روئیے

وقت خوش دیکھا نہ اک دم سے زیادہ دہر میں
خندۂ صبح چمن پر مثلِ شبنم روئیے

گہرے غم کے اس بنیادی تصور کے باوجود (جو دونوں شاعروں کے یہاں موجود ہے) دونوں اپنے اپنے انداز خاص سے اس سے چھٹکارا پانے کی ایک صورت بھی نکال لیتے ہیں۔ ان کی شاعری کا حیات بخش عنصر ہے جو غالبؔ کے یہاں زیادہ ہے اور میرؔ کے یہاں کم، میرؔ کے یہاں حیات بخش عنصر اتنا نمایاں نہیں جتنا غالب کے یہاں نمایاں ہے جاں گزا اور جاں گسل غم کے بعد ان زخموں کے لئے، جو غم کی تلخی سے پیدا ہوتے ہیں سکون بخش مرہم کا کام کرتے ہیں۔ اس کی نمایاں صورت یہی عناصر غالبؔ کے کلام میں ان کی شوخی و ظرافت ہے اور میرؔ کے کلام میں ہر محسوس چیز سے بات چیت چھیڑنے کا رجحان! ـــ! بات کو تبنگڑ بنانے کا میلان! ـــ! بلبل سے، گل سے، ابر سے، بجلی سے، صبا سے، شبنم سے، پروانے سے، خضر سے، کوہکن سے، مجنوں سے، ناقۂ لیلیٰ سے، اور اگر کوئی دوسرا نہ ہو تو اپنے آپ ہی سے ـــ اور اگر وہ بھی حاضر نہ ہوں تو کسی راہبر کے ذریعے اپنے لاشعور سے ہی سہی وہ باتیں ضرور کرینگے بقول میرؔ ؎

اے وہ کہ تو بیٹھا ہے سرِ راہ پہ زنہار　　کہیو جو کبھی میرؔ بلاکش ادھر آوے

مت دشتِ محبت میں قدم رکھ کہ خضر کو
ہر گام پہ اس رہ میں سفر سے حذر آوے

میر کی شاعری کا یہ خاص انداز بڑا دلچسپ ہے۔ اس میں بات چیت چھیڑنے کا بے پناہ میلان نظر آتا ہے ــــــ میر کو ذہنی طور پر کسی سے ہم کلام ہونے سے بڑی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ میر اور غالب دونوں میں "گفتگو" کا یہ میلان مشترک معلوم ہوتا ہے۔ غالب عام طور سے نہ سہی تو کم از کم محبوب سے ہم کلام ہونے کی ضرور کوشش کرتے ہیں۔ غالب محبوب سے، ہم کلام ہوتے وقت اُلجھنے میں مسرت پاتے ہیں۔ میر کو بھی اُلجھنے میں مزا آتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ میر کا اُلجھاؤ معتدل قسم کا ہے غالب کا اُلجھاؤ شدید نوعیت کا ہے اس میں ایک حریفانہ اور جارحانہ مقاومت پائی جاتی ہے۔ یہ اُلجھاؤ در اصل اس ذہنی احتجاج کا نتیجہ ہے جو زندگی کے ناخوشگواریوں کے تلخ تصور سے اُبھرتا ہے یہ شکایت اور انحراف کا ایک رنگ ہے جو فلسفۂ رضا بالقضا کی ضد ہے۔ یہ زندگی اور قسمت سے سمجھوتہ نہ کرنے کے عزم سے پیدا ہوتا ہے اور مسلسل تصور سے ایک نقطۂ نظر بن جاتا ہے۔ یہ نقطۂ نظر اظہار اور بیان کے اسالیب اور پیرایوں کو برابر متاثر کرتا ہے۔

میر کی بدمزاجی خارجی طور پر جن اجتماعی نتائج و اثرات کی حامل تھی اس سے قطع نظر اس بدمزاجی اور بد دماغی کا اثر ان کے اسالیب میں بھی نظر آتا ہے۔ ان میں سے ایک اثر ان کا واسوختی، احتجاجی، شکایتی انداز ہے۔ میر کے یہاں یہ رجحان تلخ سی شکایت گزاری کی حد تک ہے مگر غالب کے یہاں احتجاج کی لے زیادہ جارحانہ اور شدید ہے۔ میر کے احتجاج بہت حد تک واسوختی طرز کے ہیں۔ وہ محبوب سے (اور ماحول سے) اُلجھتے ضرور ہیں مگر ان کی آواز دھیمی اور معتدل ہے ؎

ملنے لگے ہو دیر دیر دیکھئے کیا ہے کیا نہیں
تم تو کرو ہو صاحبی بندے میں کچھ رہا نہیں

ﮯ شکوہ کروں ہوں بخت کا اتنے غضب نہ ہو بتاں
مجھ کو خدانخواستہ تم سے تو کچھ گلا نہیں

(میر کے یہاں عالمِ فطرت کے دوستوں سے اُلجھنے کی یہ صورت ہے)

ﮯ نالے کیا نہ کر سنا، نوحے پہ میرے عندلیب
بات میں بات عیب ہے میں نے تجھے کہا نہیں

ﮯ بُلبل غزل سرائی آگے ہمارے مت کر
سب ہم سے سیکھتے ہیں انداز گفتگو کا

اُنھوں نے اپنے اُلجھنے کی حکایت خود بھی ایک شعر میں بیان کی ہے ﮯ

ﮯ اتنی بھی بدمزاجی ہر لحظہ میرؔ تم کو
اُلجھاؤ ہے زمیں سے جھگڑا ہے آسماں سے

اس کے مقابلے میں غالبؔ کے کلام میں اُلجھنے کا انداز زیادہ جارحانہ ہے۔ عام ماحول سے بھی اور محبُوب سے بھی، محبت میں نیازمندی ایک مسلّم مسلک ہے اور عشق کا نیاز اور حسن کا ناز ایک ناقابلِ فراموش مضمون بن چکا ہے۔ محبوّب کی ہر ادا کو پسند کرنا اور اس کو صحیح قرار دینا عاشقوں کا شیوہ قدیم ہے مگر غالبؔ کا ذہن اس کتاب الآداب سے مطمئن نہیں اور وہ حسُن کے مقابلے میں عشق کے لیۓ تفوق کے پہلو پیدا کرتا رہتا ہے۔ انھیں محبُوب کے جذبۂ برتری کو ٹھیس لگانے میں بڑا مزا ملتا ہے ـــــ غالبؔ کا یہ رنگ محض رسمی واسوختی نہیں بلکہ ان کی فطرت اور طبیعت کے گہرے سرچشموں سے نمودار ہوا ہے۔ مندرجہ ذیل شعر میں ان کی درازدستی دیکھیۓ کہاں جا پہنچتی ہے۔

ﮯ عجز و نیاز سے تو وہ آیا نہ راہ پر
دامن کو آج اس کے حریفانہ کھینچیۓ

یہ شعر بھی ملاحظہ ہوں:۔

ؔ پوچھ مت رسوائیٔ اندازِ استغنائے حسن
دست مرہونِ حنا رخسار رہنِ غازہ تھا

ؔ شکوۂ سنجِ رشک ہم دیگر نہ رہنا چاہیئے
میرا زانو مونس اور آئینہ تیرا آشنا

مختصر یہ ہے کہ عدم مماثلت کے بعض پہلوؤں کے باوجود میرؔ کے احتجاجی رجحان میں غالبؔ کے لئے کشش کی ایک صورت موجود ہے اور اس معاملہ میں اردو کا کوئی دوسرا شاعر میرؔ سے زیادہ غالبؔ کے قریب نہیں اور میرؔ کے بعض احتجاجی اور طنزیہ اشعار تو اس حد تک غالبؔ کے عام طرزِ فکر کے قریب ہیں کہ میرؔ کے اشعار کو ہی ان کا اصل سرچشمۂ فیض تصور قرار دے دینے کو جی چاہتا ہے۔

ؔ ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا
یاں کے سپید و سیاہ میں ہم کو دخل جو ہی سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا

ؔ کیا دلکش ہی بزمِ جہاں کی جاتے یاں سے جس کو دیکھو
وہ غم دیدہ، رنج کشیدہ آہ سراپا حسرت ہے

(کیا دلکش ہے! ــــــــ! اس انداز میں کتنا طنز ہے)

غالب

ؔ نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا]

[اس شعر کا لہجہ میرؔ کے مندرجہ بالا شعر سے مماثل ہے]

میرؔ:-

ؔ دمِ صبح بزمِ خوش جہاں شبِ غم سے کم نہ تھی میریاں

کہ چراغ تھا سو تو دود تھا، جو پتنگ تھا سو غبار تھا

[بزمِ خوشِ جہاں، کی شیریں تلخی پر غور فرمایئے]

مگر غالبؔ بزمِ جہاں کو "بزمِ خوش" نہ کہیں گے خواہ طنزاً ہی کیوں نہ ہو ـــــ ان کے طرزِ گفتگو میں احتجاجی عنصر زیادہ ہے مثلاً

مے عشرت کی خواہش ساقیِ گردوں سے کیا کیجے
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی (غالبؔ)

میرؔ اور غالبؔ کی مماثلتوں کی جو فہرست اب تک پیش ہوئی ہے ان میں وحدت اور یکرنگی کے نقوش کچھ زیادہ نمایاں نہیں مگر چند خط و خال ایسے بھی ہیں جنھیں خاص طور پر غالبؔ اور میرؔ کے تصور کا مشترک وصف سمجھا جاسکتا ہے۔ مثلاً احساس کی انتہائی شدت میرؔ اور غالبؔ دونوں کی جبلت کا ایک بنیادی خاصہ ہے وہ تمام کوائف و حالات جو شدید جذبے کے مظہر اور آئینہ بردار ہیں دونوں کے دلپسند اور مرغوب مضامین ہیں یہی وجہ ہے کہ میرؔ کے بعض خاص تصورات ہو بہو غالبؔ کی شاعری میں بھی موجود ہیں مثلاً میرؔ اور غالبؔ کے جنوں کے بہت سے انداز یکساں ہیں چنانچہ میرؔ کے مثالی مجنوں اور عاشق کی تصویر بتفاوتِ قلیل غالب کے کلام میں بھی موجود ہے۔

میرؔ کا مثالی مجنوں، جنوں کی ابتدائی منزلوں میں ایک بسیار گو سودائی خبطی سا شخص ہے جسے لمبی لمبی، بہکی بہکی باتیں کرنے کا شوق ہے۔

ع:- کوئی وارفتہ بسیار گو تھا

میرؔ کا دیوانہ بے ربط اور بے ہنگم گفتگو کا دلدادہ تو ہے مگر عموماً بے ربط حرکات کا مرتکب نہیں ہوتا البتہ جب جذبہ و جنوں کی کیفیت قدرے مشتعل ہو جاتی ہے تو اس کی حرکات میں بھی کسی حد تک بے ربطی پیدا ہو جاتی ہے (اس کو دوسرے الفاظ میں حیرت کہہ لیجیے) مثلاً

کل میرؔ کھڑا تھا یاں سچ ہے کہ دوانا تھا
کہتا تھا کسو سے کچھ تکتا تھا کسو کا منہ

غالب کا مثالی مجنوں طولِ کلام کا دلدادہ نہیں مگر میرؔ کے مجنوں کی سی حیرت زدگی اس میں بھی ہے چنانچہ اس شعر میں ہے

؎ وائے، دیوانگیِ شوق کہ ہر دم مجھ کو
آپ جانا اُدھر اور آپ ہی حیراں ہونا

[غالبؔ کا عاشق سودائی، شوخ طبع تو ہے مگر گرم مزاج، ہنگامہ پسند، ہیجان دوست بھی ہے۔ اس سے عجیب عجیب حرکات سرزد ہوتی ہیں مثلاً محبوب کے نام خط لکھ کر نامہ بر کے سپرد کرتا ہے مگر نامہ بر کے پیچھے پیچھے خود بھی چل دیتا ہے تاآنکہ نامہ بر سے پہلے آستانہ، یار پر پہنچ جاتا ہے۔

؎ خدا کے واسطے داد اس جنونِ شوق کی دینا
کہ اسکے در پہ پہنچتے ہیں نامہ بر سے ہم آگے
ہو لیے کیوں نامہ بر کے ساتھ ساتھ
یارب اپنے خط کو ہم پہنچائیں کیا کیا]

میرؔ کے مثالی مجنوں پر جب شدتِ جنوں کی حالت طاری ہوتی ہے تو وہ گریباں چاک کر دیتا ہے کپڑے پھاڑ ڈالتا ہے اور بدحواس ہو کر سر پھوڑنے لگتا ہے لوگ اس کو قید کر دیتے ہیں مگر وہ قید میں بھی اپنے آپ کو زخمی کرنے کے شغل سے باز نہیں آتا بقول میرؔ ؎

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی
اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

[بقول غالب ؎

کر کیا ناصح نے ہم کو قید اچھا یوں سہی
یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائیں گے کیا]

یاد رہے کہ غالبؔ کا مثالی مجنوں زیادہ سرشور ہے۔ آشفتگی کے عالم میں ہر طرف سر ٹکراتا ہے اور سر پھوڑتا پھرتا ہے

آشفتگی سے سر ہے ہمارا وبالِ دوش
صحرا میں اے خدا کوئی دیوار بھی نہیں

سر پھوڑنا وہ غالبِ شوریدہ حال کا
یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر

اس کے بعد جنوں کی انتہائی حالت سامنے آتی ہے۔ جب جنوں کا علاج ناممکن قرار دے دیا جاتا ہے تو عاشقِ دیوانہ کو معذور سمجھ کر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ اس پر وہ بیاباں نوردی کے لئے نکل کھڑا ہوتا ہے اور دن رات گھومنے لگتا ہے۔ اور بعض اوقات شدّتِ وحشت کے زیرِ اثر اس قدر تیز بھاگتا ہے کہ آہوانِ وحشی بھی اس کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔ میرؔ کے کلام میں جنوں اور وحشت کی اس حالت کا نہایت لطیف پیرایوں میں بار بار بیان ہوا ہے۔ اس تصوّر سے میرؔ کے تخیّل میں بڑی ہلچل پیدا ہوتی ہے چنانچہ انھوں نے اس حالت کے بیان کے لئے نہایت عمدہ اور پُر معنی تشبیہیں اور استعارے استعمال کئے ہیں ان میں گرد باد، آندھی، گرد بگولہ، اور صید زدام جستہ سے شاید سب سے زیادہ فائدہ اٹھایا ہے

اے گرد باد مت دے ہر آن عرضِ وحشت
میں بھی کسو زمانے اس کام میں بلا تھا

کیا ہے یہ جو گا ہے آ جاتی ہے آندھی کوئی زرد
یا بگولہ جو کوئی سر کھینچے ہے صحرا نورد

شوق میں یہ محمل لیلےٰ کے ہو کر بے قرار
اک نہادِ وادیِ مجنوں سے اٹھ چلتی ہے گرد

نہ دیکھا میرؔ آوارہ کو لیکن
غبار اک ناتواں سا کو بکو تھا

ہیں چاروں طرف خیمے کھڑے گرد باد کے
کیا جانیے جنوں نے ارادہ کدھر کیا

آوارگان عشق کا پوچھا جو میں نشاں
مشتِ غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

[غالب کا مثالی مجنوں بھی میر کی طرح صحرائے جنوں کا سریع السیر مسافر ہے انھوں نے بھی وحشت و جنوں کی حالت کو گردباد سے[1] بار بار مشابہت دی ہے اور بیابانِ جنوں کے غبار[2] سے بے شمار تشبیہیں اور تمثیلیں پیدا کی ہیں۔ میر کی طرح غالب کا صحرائے وحشت بھی مصائب و مشکلات سے پُر ہے

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں

اس منزلِ پُر خوف و خطر میں غالب کا مجنوں حرکت اور جولانی کی اُس انتہا کا مظاہرہ کرتا ہے جو تصوّر میں نہیں آ سکتی۔

اسد ہم وہ جنون جولاں گدائے بے سر و پا ہیں
کہ ہے سر پنجۂ مژگانِ آہو پشت خار اپنا

اگرچہ میر اور غالب دونوں کا مثالی مجنوں گردباد اور بگولا ہے مگر مجموعی لحاظ سے غالب کا مجنوں زیادہ سرگرم کار اور شوق و مستی سے زیادہ سرشار ہے۔

۱؎ غالب۔ گردباد

بس کہ وہ پاکوبیاں در پردۂ وحشت ہیں باد
ہے خلاف و نخچہ خورشید ہر یک گردباد

ہر گردباد حلقۂ فتراک بے خودی
مجنونِ دشت عشق تحیر شکار تر

۲؎ خوشس وحشتے کہ عرضِ جنونِ فنا کروں
جوں گردِ راہ جامۂ ہستی قبا کروں

اس کی حرکات میں نشاط اور وجد و تواجد کچھ زیادہ ہے۔ ان سب باتوں کے ساتھ ساتھ وہ بقول شوکت سبزواری "جنون و خرد" کا مجموعہ ہے اس کا جنون اسکے لئے ایک طرف نشاط کا سبب بنتا ہے دوسری طرف سرچشمۂ تجلّیات ثابت ہوتا ہے ـــــ میر کا مجنوں جہاں تک معلوم کر سکا اپنی آخری منزلوں میں خرد تو کیا حواس سے بھی بے بہرہ ہو جاتا ہے بلکہ محض "غبار" بن کر تجسّم سے بھی محروم ہو جاتا ہے۔ غالبؔ کو غبارِ تند سے تو دلچسپی ہو سکتی ہے مگر "غبارِ ناتواں" شاید اس کے مذاق کی چیز نہیں۔

جنون و انداز جنوں کے بعد میرؔ کے وہ تصورات بھی قابلِ توجہ ہیں جو لہو اور خون کے گرد جمع ہو گئے ہیں۔ میرؔ نے اپنی شدید، شوخ اور گہری جذباتی حالتوں کی تصویر کشی میں خون کے چھینٹوں سے بڑا کام لیا ہے ـــــ یوں تو خون کے مضامین اکثر شاعروں کے کلام میں مل جاتے ہیں مگر میرؔ کے لئے خون کا تصور ایک خاص محرک شعری ہے۔ اس سے ان کی شاعری میں بڑی زندگی اور قوت پیدا ہوئی ہے اور حق یہ ہے کہ انسانی زندگی میں خون اساسِ حیات کا کام کرتا ہے اس سے زندگی قائم ہے اس کا ہونا حیات ہے۔ اس کا نہ ہونا موت ہے۔ خون افراد اور اشخاص کی طرح اقوام و ملل کی زندگی کا بھی ضامن ہے۔ میرؔ کے لئے خون محض رسمی لفظ نہیں بلکہ ایک سچا تجربہ، ایک سچا احساس ہے۔ انھوں نے عصری تاریخ کے خونیں واقعات سے جو خونیں اثر قبول کیا اس کی وجہ سے ان کے تصوّر کی ساری فضا پر لہو کے دھبے نظر آتے ہیں۔ لہو اور خون ان کے لئے صرف سُرخ سُرخ سیّال شے نہیں بلکہ رنج، درد، ستم، جفا، بے انصافی، بے مہری، بے وفائی، آزار، جفا طلبی، اور جفا کوشی، شکستِ دل اور خونِ آرزو کی مفرط اور شدید حالتوں کی زندہ اور جامع علامت ہے۔ چنانچہ بوئے خون، جوئے خون، موجِ خون، قلزمِ خون، لہو اور لوہو سے انھوں نے بے شمار مضامین پیدا کئے ہیں اور انکے

دیوان میں ان سے حاصل کی ہوئی تشبیہات و مماثلات کی اتنی کثرت ہے کہ کسی اور شاعر کے یہاں شاید نہ مل سکے گی۔

غالبؔ کے یہاں بھی خون سے وابستہ تشبیہات و تراکیب کی غیر معمولی بھرمار ہے۔ غالبؔ کی دلچسپی کا سبب بھی ان کی ذاتی بے اطمینانی اور ماحول سے ناخوشی ہے ــــــ کسی حد تک عصری تاریخ کے واقعات بھی خون سے ان کی ذہنی دلچسپی کے ذمہ دار ہیں۔ ان کے کلام میں بھی خون کو ایک علامت کی حیثیت حاصل ہے۔ غالباً میرؔ اور غالبؔ کا بلحاظ روحِ مضامین کے یہ سب سے بڑا مشترک میدان ہے اس معاملے میں دونوں کی فطرتیں یکساں رُخ اختیار کرتی ہیں ان کی شاہراہ ایک ہے ان کی منزل بھی ایک ہے چنانچہ غالبؔ کے مندرجہ ذیل اشعار تصوّر کے اعتبار سے میرؔ کے اشعار ہو سکتے ہیں کیونکہ ان میں غالبؔ وہی کچھ ہیں جو میرؔ اپنے خونیں اشعار میں ہوتے ہیں:۔

ے جگر تشنۂ آزار تسلّی نہ ہوا
جوئے خوں ہم نے بہائی بُن ہر خار کے پاس

ے ہے موجزن اک قلزمِ خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے

ے ابھی ہم قتل گہہ کا دیکھنا آساں سمجھتے ہیں
نہیں دیکھا شناور جوئے خوں میں تیرے توسن کا

ے دل و جگر میں پُر افشاں جو ایک موجۂ خوں ہے
ہم اپنے زعم میں سمجھے تھے اس کو دم آگے

ے دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب
اس رہگزر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

ے موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے
آستانِ یار سے اُٹھ جائیں کیا

ل

ے ہو لے سیر گل آئینۂ بے مہری قاتل
کہ انداز بخوں غلطیدنِ بسمل پسند آیا

غالب کے کلام میں بھی یہ خونیں الفاظ محض روایتی اور تقلیدی طور پر استعمال نہیں ہوئے، بلکہ یہ ان کے گہرے اور شدید جذبات و احساسات کی ترجمانی کرتے ہیں۔

اب میر کے چند خونیں کیفیتوں اور تصویروں کو دیکھیے، خون سے متعلق میر کا محبوب تصور "لہو میں نہانا" ہے جس کو وہ بار بار اپنے اشعار میں لاتے ہیں مثلاً مندرجہ ذیل اشعار میں

ے آئے تھے کس امید پہ تیری گلی میں ہم
اب آہ اس طرح چلے لوہو میں ہم نہا

ے کیوں اس گلی سے میں اٹھ کر چلا جاتا
یاں خاک میں ملنا تھا لوہو میں نہانا تھا

ے اک عمر مجھے خاک میں ملتے ہوئے گزری
کوچے میں ترے آن کے لوہو میں نہایا

ے ستم کچھ آج گلی میں تری نہیں مجھ پر
کب آ کے خون میں میں یاں نہا نہیں جاتا

[غالب کے یہاں "لہو میں نہانے" کا مضمون شاذ ہے غالب کے اشعار میں تو سنِ محبوب کا جوئے خوں میں شناور ہونے کا ذکر ضرور آتا ہے مگر خود عاشق کا (یا شاعر کا) لہو میں نہانا شاید مذکور نہیں۔ غالب کو جوئے خون اور قلزمِ خون سے تو دلچسپی ہے مگر وہ اپنے مثالی عاشق کے لیے، "لہو میں نہا کر" واپس چلے جانے کی بجائے، شاید یہ زیادہ پسند کرتے ہوں کہ وہ جوئے خوں میں ڈوب جائے، مگر گلی سے اٹھنے کا نام نہ لے چنانچہ اس شعر سے واضح ہو جاتا ہے۔

ص مو جِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے
آستانِ یار سے اُٹھ جائیں کیا

غالب کی طرح میر کا تصور بھی اشیائے فطرت کو خون میں ڈوبا ہوا دیکھتا ہے۔ انھیں تمام کائنات قلزم خون میں نہاتی ہوئی نظر آتی ہے اگر غالب کے نزدیک "ہر گل تر" ایک چشم خوں فشاں ہے تو میر کے نزدیک اس چمن کا ہر گل "لہو بھرا" ساغر ہے

م یہ عیش گہ نہیں ہے یاں رنگ اور کچھ ہے
ہر گل ہے اس چمن کا ساغر بھرا لہو کا

میر کی خون سے ذہنی وابستگی کی حدود اس سے بھی وسیع تر ہیں انھیں ان تمام مشاغل اور مشاہدات سے دلچسپی ہے جن میں خون ریزی کے پہلو موجود ہیں اس سلسلے میں اُنھوں نے سب سے زیادہ شکار اور اسکے متعلقات سے مضامین حاصل کیے ہیں۔ میر کو مصحفی کی طرح "مرغ گرفتار" کے تخیل سے بھی اُنس ہے مگر صیدِ بسمل[1] اور صیدِ مقتول سے ان کی الفت شدید تر ہے غالب کا صید اکثر "صید زدام جستہ" ہوتا ہے مگر میر کا صید، صید ناتواں بھی ہے اور صید کشتہ بھی میر کو شکار کے متعلق جو مشاہدات حاصل ہوئے، ان سے انھوں نے خوب خوب استفادہ کیا ہے اور پرندوں اور جانوروں کے خون بہانے اور خون بہنے کے مختلف حالات اور کیفیات کو بڑی تفصیل اور بڑے جوش سے بیان کیا ہے اس لحاظ سے ان کی غزل ان کے شکار ناموں کی تالیف ثانی معلوم ہوتی ہے۔

میر کے اشعار میں قتل ہونے اور مارے جانے کے تصور سے نکلے ہوئے

---

[1] دل تڑپتا ہے اشک خونیں میں
صید در خوں طپیدہ کی مانند (میر)

سینکڑوں اشعار موجود ہیں اس لحاظ سے ان کی ہر ہر غزل ایک صیدگاہ، ایک مقتل معلوم ہوتی ہے۔ ان کے کلام میں تیر، تلوار، اور سپر، کے علاوہ نیزہ، بھالا، برچھی، پیکاں اور اس قسم کے دوسرے خوں ریز ہتھیاروں سے مضمون آفرینی میں بڑا کام لیا گیا ہے۔

یہ سب خون سے ان کی دلچسپی کا نتیجہ ہے اور خاص معاملے میں میرؔ اور غالبؔ دونوں بہت حد تک ہم رنگ ہیں۔

میرؔ اور غالبؔ کی مماثلتوں کے اس سرسری مطالعہ کے بعد اور یہ ثابت ہو جانے کے بعد کہ غالبؔ نے بالیقین میرؔ کا اثر قبول کیا ایک بڑا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غالبؔ کے کس قسم کے اشعار اور کون کون سی غزلیات رنگِ میرؔ سے رنگین قرار دی جا سکتی ہیں؟ مرزا کے مطالعہ کرنے والوں نے اس سوال کے مختلف جواب دیئے ہیں بعض مصنفوں کا خیال یہ ہے کہ آخری دور میں مرزا نے جو سادہ غزلیں لکھی ہیں اور ان میں سادگی اور پرکاری پائی جاتی ہے رنگ میرؔ انہی سے عبارت ہے، بعض نقادوں نے مکالمہ اور وقوع کے انداز کو میرؔ کے زیر اثر قرار دیا ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ غالبؔ کی مختصر بحر والی غزلیں میرؔ کی مختصر بحر والی غزلوں کا جواب ہیں۔ اسکے بالکل برعکس یہ خیال بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ بعض طویل بحر والی غزلیں جو غالبؔ کے یہاں ہیں میرؔ کی طویل بحر والی غزلوں کے تتبع میں ہیں۔ اسی طرح جہاں عموماً یہ تسلیم کیا گیا ہے کہ غالبؔ پر میرؔ کا اثر ہے وہاں یہ انوکھا دعویٰ بھی کیا گیا ہے کہ غالبؔ میرؔ کے اثر سے مطلقاً آزاد ہیں۔ غرض جتنے قلم، اتنے خیالات اور جتنے منہ اتنی باتیں۔ اس سے میرؔ و غالبؔ کے ذہنی تعلقات کا مسئلہ دشوار سے دشوار تر اور دیوان غالبؔ میں میرؔ کے ہم رنگ غزلوں کی تعیین مشکل سے مشکل تر ہو گئی ہے۔

میں عرض کر چکا ہوں کہ غالبؔ کے کلام میں اثراتِ میرؔ کے سراغ

لگانے کا کامیاب طریقہ یہی ہے کہ دونوں شاعروں کے دیوان میں مضمون اور اسلوب دونوں کے اعتبار سے مماثل پہلوؤں کو دیکھا جائے۔ صرف زبان و بیان کی روشنی میں (مثلاً غزلوں کی سادگی وغیرہ کی بنا پر) میرؔ کے اثر کا صحیح اندازہ نہیں لگایا جا سکتا کیونکہ غالبؔ کے ایسے کلام میں بھی میرؔ کے مضامین و معانی کے اثرات ہو سکتے ہیں جو میرؔ کے سادہ کلام کی طرح سادہ نہیں بلکہ بیدلؔ کے انداز میں دقیق اور ظہوری کے انداز میں پُر تکلف ہیں۔ مرزا پر میرؔ کا اثر اس ابتدائی زمانے میں بھی تھا جب وہ "رنگِ بہار ایجادئ بیدلؔ" کے بے حد مداح تھے۔ اس کا ظاہری ثبوت ان کے اعترافی اشعار اور ہم طرح غزلیات سے ملتا ہے جن کا ذکر اس مضمون کے آغاز میں آچکا ہے۔ مگر اس ظاہری ثبوت کے علاوہ اس زمانے کی بعض غزلیات کی لفظی اور داخلی خصوصیات بھی اس کی تائید کرتی ہیں۔ ان غزلیات کا اسلوب بیدلؔ کی طرح دقیق اور پیچیدہ ہے مگر ان کی روح اور ساری جذباتی فضا وہی ہے جو میرؔ کے کلام میں ہے۔

بیدلؔ اور میرؔ کے امتیازات کی بحث نہایت طویل ہے اس لئے اس میں اُلجھنے کی بالفعل فرصت نہیں مگر ان کے امتیازات کو معلوم کرنے کا ایک آسان گُر یہ ہے کہ جن غزلیات میں طلسم، حیرت، قفل، کلید، جوہر، جوہرِ آئینہ، ورطہ، گرداب، عقلِ کل، لاہوت، ہیولیٰ، افسوں، تمثال، نگیں، عکس، تجلّی، ایجاد، تسخیر، تعمیر، آگہی، عنقا، عدم، وجود، عقدہ، کشائش، کشود، نیرنگ، اور اس قسم کے فلسفیانہ الفاظ بکثرت موجود ہوں اور مضامین کی روح عارفانہ اور مابعد الطبیعاتی ہو ان میں بیدلؔ کا تتبع مسلم سمجھنا چاہیے۔ اس کے برعکس جن غزلیات میں خون، تسکار، گردباد، غبار، بیکسی و بے دماغی، اور زندگی کی معمولی اور پیش پا افتادہ اشیا و صفات کا تذکرہ ہو اور طرزِ بیان صاف یا نسبتاً اور مقابلتاً صاف ہو وہ اکثر اور عموماً میرؔ کے اثرات کا پتہ دیتی ہیں۔

غالبؔ کے کلام سے ان کو ڈھونڈ کر الگ کیا جا سکتا ہے مثلاً نسخۂ حمیدیہ کی مندرجہ ذیل غزل (میری رائے میں) میرؔ کے گہرے اثرات کی حامل ہے:

بسکہ وہ پاکوبیاں در پردۂ وحشت ہیں یاد
ہے غلاف دفچۂ خورشید ہر یک گرد باد

طرفہ موزونی ہے صرف جنگ جوئی ہائے یار
ہے سر مصراع صاف تیغ خنجر مستزاد

ہاتھ آیا زخم تیغ یار سا پہلو نشیں
کیوں نہ ہووے آج کے دن بیکسی کی روح شاد

کھینچے آ ہوئے ختن کو خضر صحرائے طلب
مشک ہے سنبلستانِ زلف میں گرد سواد

ہم نے سو زخم جگر پر بھی زباں پیدا نہ کی
گل ہوا ہے ایک زخم سینہ پر خواہان داد

بسکہ ہیں در پردہ مصروفِ سیہ کاری تمام
آستر ہے خرقۂ زہاد کا صوف مداد

تیغ در کف کف بلب آتا ہے قاتل اس طرف
مژدہ باد اے آرزوے مرگِ غالبؔ مژدہ باد[لہ]

اس غزل کے لباس کی تراش بیدلؔ کی وضع[عہ] کے مطابق ہے مگر لفظیات

عہ بیدلؔ کا رنگ یوں ظاہر ہوتا ہے۔

ہ شوخیِ نیرنگ صیدِ وحشتِ طاؤس ہے — دام سبزہ میں ہے پروازِ چمن تسخیر کا
لذتِ ایجاد نازِ افسونِ عرض ذوق قتل — نعل آتش میں ہے تیغِ یار سے نخچیر کا
خشت پشت دست عجز و قالب آغوش وداع — پُر ہوا ہے سیل سے پیمانہ کس تعمیر کا
وحشت خواب عدم شورِ تماشا ہے اسدؔ — جوں مژہ جوہر نہیں آئینۂ تدبیر کا

لہ جاتا ہے یار تیغ بکف غیر کی طرف — اے کشتۂ ستم تری غیرت کو کیا ہوا (میرؔ)

کی قماش اور رنگ میر کا ہے۔ یہ غالب کی نہایت ابتدائی زمانے کی غزل معلوم ہوتی ہے۔ اس کے بعد بیدل اور میر کے اثرات کی کش مکش ذہن غالب میں بڑے عرصے تک جاری رہتی ہے اور ہر چند کہ ؎

آہنگ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل
عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ

ایک حقیقت ہے مگر بعض دوسرے قوی اثرات کی پیہم یورش کی وجہ سے، غالب کے ذہن پر بیدل کی گرفت آہستہ آہستہ کمزور ہوتی جاتی ہے۔ یہ اثرات فارسی میں ظہوری، نظیری، اور علی حزیں کے تھے اور اردو میں میر کے تھے۔ غالب نے ایک عرصے تک ناسخ اور سودا کے کلام میں بھی دلچسپی لی مگر اس کی بنا بلندی خیال، طمطراق، اور شوکت بیان تھی جس کا شوق انھیں ہمیشہ دامن گیر رہا لیکن چونکہ ان شاعروں کا جذباتی رنگ پھیکا اور نہایت کمزور تھا اس لیے، غالب بہت جلد ان کے اثر سے آزاد ہو گئے۔

شعرائے اردو میں میر تقی میر وقوع گوئی میں نظیری کے بہت قریب ہیں غالب کا بہترین کلام میر تقی اور نظیری کے مجموعے کا نام ہے گفتگو اور بول چال کے انداز کے علاوہ میر جذبے کی شدت کا بھی نمائندہ ہے اور جذبے کی شدت وہ وصف ہے جس سے نظیری محروم ہے، وہ صرف معاملات محبت اور معاملات عشق کا ترجمان ہے غم کی کسک اور دردمندی (اور حافظ کی سی سرمستی) اس کے کلام میں نہیں مگر معاملات عشق کا بیان بڑے مؤثر انداز میں کرتا ہے میر کو اس کا یہ انداز پسند ہے کہ وہ مضامین کو باتوں کی طرح پیش کرتا ہے۔ اس معاملے میں غالب میر اور نظیری دونوں کا تتبع کرتے ہیں اور اس سے وہ اعلیٰ تغزل پیدا ہوا ہے جس میں جذبے کی گہرائی اور بیان کی صفائی کا اجتماع ہے مگر ان سب باتوں کے ساتھ

ساتھ بیدل کی دسکریت غالب کی غزل کی سطح کو بلند رکھنے کے لئے ہمیشہ موجود رہتی ہے جس کی وجہ سے اس میں حکیمانہ شان بھی پیدا ہو جاتی ہے جو میر تقی کی قسمت میں نہ تھی۔

اس تمام تفصیل سے یہ ثابت کرنا مقصود ہے کہ کلام غالب میں میر کا انداز صرف سادہ اور مختصر بحر والی چند غزلوں میں ہی منعکس نہیں ہوا جسے آخری دور کا کلام کہا جاتا ہے (اور ذوق وظفر کے روزمرہ اور صاف بیان کے تتبع میں پیدا ہوا) بلکہ اس کے نقوش ان کے سارے ادوار شاعری میں متواتر ملتے ہیں کہیں روح مضمون اور پیرایۂ بیان دونوں میں کہیں صرف روح مضمون میں ۔۔۔ ! اس طرح غالب کے کلام میں گہرے اور شدید جذبے کے ساتھ ساتھ زبان کی مقابلتاً صفائی اور میر کے مخصوص الفاظ وتراکیب کی موجودگی رنگ میر کی رہنمائی کے لئے کافی ہے۔ ایسی غزلیات کا سراغ نہایت آسانی سے لگایا جا سکتا ہے مثلاً میری رائے میں یہ غزل میر کا انداز رکھتی ہے۔

مژدہ اے ذوق اسیری کہ نظر آتا ہے
دام خالی قفس مرغ گرفتار کے پاس
جگر تشنۂ آزار تسلی نہ ہوا
جوئے خوں ہم نے بہائی بن ہر خار کے پاس
مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں ہے ہے
خوب وقت آئے تم اس عاشق بیمار کے پاس
میں بھی رک رک کے[1] نہ مرتا جو زباں کے بدلے
دشنہ اک تیز سا ہوتا مرے غمخوار کے پاس

---

[1] رُکنا، میر کے خاص الفاظ میں سے ہے۔

دامنِ شیریں میں جا بیٹھے لیکن اے دل
نہ کھڑے ہو جیے خوبانِ دل آزار کے پاس
دیکھ کر تجھ کو چمن بس کہ نمو کرتا ہے
خود بخود پہنچے ہے گل گوشۂ دستار کے پاس
مرگیا پھوڑ کے سر غالبِ وحشی ہے ہے
بیٹھنا اس کا وہ آکر تری دیوار کے پاس

اسی طرح یہ غزلیں بھی میری رائے میں رنگِ میرؔ کی حامل ہیں (ہر غزل کا صرف مطلع لکھا جاتا ہے)

ع جس بزم میں تو ناز سے گفتار میں آوے
جاں کالبدِ صورتِ دیوار میں آوے

ع شکوے کے نام سے بے مہر خفا ہوتا ہے
یہ بھی مت کہہ کہ جو کہیے تو گلا ہوتا ہے

ع نہ ہوئی گر مرے مرنے سے تسلی نہ سہی
امتحاں اور بھی باقی ہیں تو یہ بھی نہ سہی

ع دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

ع عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تری شہرت ہی سہی

ع بساطِ عجز میں تھا ایک دل یک قطرہ خوں وہ بھی
سو رہتا ہے بہ اندازِ چکیدن سرنگوں وہ بھی

ع مانعِ دشت نوردی کوئی تدبیر نہیں
ایک چکر ہے مرے پاؤں میں زنجیر نہیں

ع بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا

آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا

ابن مریم ہوا کرے کوئی

میرے دُکھ کی دوا کرے کوئی

اور سب سے آخر میں وہ غزل بھی جس کا مقطع میرؔ کی اُستادی کا اعلان کرتا ہے۔

ریختے کے تمھیں اُستاد نہیں ہو غالبؔ

کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا

ان تصریحات سے یہ بات اچھی طرح ثابت ہو جاتی ہے کہ میرؔ سے غالبؔ کی عقیدت رسمی اور تقلیدی نہ تھی بلکہ اس کے پس منظر میں وہ سب محرکات کارفرما تھے جن کے سبب سے غالبؔ، میرؔ کے کلام کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے تھے۔ اس گہرے ذہنی اور جذباتی لگاؤ کے تیقن کے بعد (جس پر گذشتہ صفحات میں مفصل بحث ہو چکی ہے) استفادہ اور قبول اثر کی حقیقت، حقیقتِ ثابتہ بن جاتی ہے اور یہ واضح ہو جاتا ہے کہ غالبؔ میرؔ کے محض رسمی معتقد نہ تھے بلکہ انھیں اپنے ذہنی ارتقا کے سفر میں فیض و ہدایت کا سرچشمہ قرار دیتے تھے۔ ان کا یہ شعر اسی حقیقت کا اعلان کرتا ہے۔

ریختے کے تمھیں اُستاد نہیں ہو غالبؔ

کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا

(۱۲ر مارچ ۱۹۵۲ء)

حمید احمد خاں

غالب کی شاعری میں حسن و عشق

(غالب کے اردو اور فارسی کلام میں حسن و عشق کو ایک نمایاں جگہ حاصل ہے تعداد کے لحاظ سے پورے کلام میں اس مضمون کے اشعار آدھے تو نہیں مگر ایک تہائی کے قریب ضرور ہوں گے) ان اشعار میں نہ ہی تنوع، جدّت طرازی اور نکتہ آفرینی نظر آتی ہے جو دیوان اور کلیات کے دوسرے مضامین کا امتیاز خاص ہے۔ اگر مرزا غالب اپنے کلام کا صرف یہی حصہ چھوڑ جاتے تو بھی اُنکا شمار دُنیا کے بڑے شاعروں میں ہوتا) ان اشعار میں محض رنگارنگ طلسمات کے بند دروازے ہی نہیں کھلتے ان میں شاعری کی ایک نئی دنیا کا انکشاف ہے (اس دُنیا کی آب و ہوا ہر طبیعت کو ساز گار نہیں ہے، اور نہ ہو سکتی تھی، لیکن اس کی وسعت اور بوقلمونی کا یہ عالم ہے کہ ہر موقع کی مناسبت سے دل کُشا مناظر بکثرت ملتے ہیں۔ انسانی فطرت کے نامحدود پہلو جذبۂ عشق کے ماتحت جس جس طرح سنورتے، بگڑتے، پگھلتے اور ڈھلتے ہیں، اُس کی ترجمانی میں شاعر نے اپنا تمام جوشِ تخیل اور پورا زورِ قلم صرف کیا ہے

(غالب کے کلام میں اجتہاد کے پہلو بہ پہلو روایت کی پاسداری سے جو شغف ہے وہ عشقیہ شاعری میں بھی قائم نظر آتا ہے۔ غزل کے روایتی عاشق، مجنوں سے لے کر پروانے تک، اور روایتی معشوق، لیلیٰ سے لے کر شمع محفل تک سبھی یہاں موجود ہیں۔ ان اشعار کا پس منظر مغلیہ دور

کی وہی معاشرت ہے جو غالب کے معاصرین کے کلام میں جھلکتی ہے، اس فرق کے ساتھ کہ غالب کے بیان میں اسے زیادہ وسعت، شدت اور وضاحت میسر ہوئی ہے لیکن یہ درجے کا فرق ہے، کیفیت کا نہیں، اور اس میں کوئی شبہہ نہیں ہے کہ معاشرتی پس منظر کے لحاظ سے غالب اور اُس کے ہم عصر شعرا میں ایک بنیادی اشتراک ہے۔ اس مشترک کیفیت کے ہوتے ہوئے بھی غالب کی شاعری میں حسن و عشق کا ایک الگ مقام ہے۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ شاعر کی اپنی شخصیت اور اس شخصیت کی یکتائی نے اس حصۂ کلام کو بھی ایک بالکل دوسری سطح پر پہنچا دیا ہے۔

حسن و عشق کو ہم یہاں بطور ایک ملی جلی حقیقت کے دیکھ رہے ہیں کیونکہ یہ دونوں ایک ہی ذہنی کیفیت کے دو بظاہر مختلف ظہور ہیں۔ عشق وہیں ہوتا ہے جہاں حسن نظر آئے اور جہاں عشق ہو وہاں حسن ضرور نظر آتا ہے ؎

شوخیٔ حسن و عشق ہے آئنہ دارِ ہم دگر
خار کو بے نیام جان، ہم کو برہنہ پا سمجھ

اس یگانگت کے باوجود ہم حسن و عشق کے درمیان عام گفتگو میں فرق ضرور کرتے ہیں۔ حسن کو ہم ایک بیرونی حقیقت قرار دیتے ہیں۔ یعنی ایک ایسی چیز جو ہمارے ذہن سے علیحدہ ایک مستقل وجود رکھتی ہے اور عشق اسی بیرونی حقیقت سے ہمارا وہ ذہنی تعلق ہے جو بالعموم خواہش کے رنگ میں پیدا ہوتا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ اگر حسن میں نہیں تو عشق میں یقیناً ہماری اپنی شخصیت منعکس ہوتی ہے۔ جیسے ہم خود ہیں ویسا ہی ہمارا عشق ہے لیکن ذرا سا غور کیجیے تو حقیقت واضح ہو جائے گی کہ ہمارا حسن کا تصور بھی ہماری اپنی شخصیت سے محصور ہے۔ حسن کی کون سی ادا کو آپ خاطر میں لاتے ہیں اور کس کو نظر انداز کر دیتے ہیں، یہ خود آپ کی اُفتادِ طبع کا کرشمہ

ہے انسان کی شخصیت کے الگ الگ ٹکڑے نہیں کیے جا سکتے) ہمارے عمل اور خیال کی ہر سرگرمی، ہماری خود فروشی و خودداری، ہماری محبت و نفرت، ایک ہی ناقابل تقسیم شخصیت کے مختلف مظاہر ہیں۔ (غالب کا تصورِ حسن و عشق کیا تھا، یہ دراصل غالب کی شخصیت کا مسئلہ ہے)۔ شدید و عمیق احساس کی حالت میں انسانی فطرت اپنے چہرے سے ہر نقاب الٹ دیتی ہے اور عشق تو زندگی کے سب سے گہرے اور سب سے تیز جذبات میں سے ہے۔ اسی لیے یہ سوال کہ غالب کس حسن سے کس قسم کا عشق کرتا تھا، اگرچہ بجائے خود بھی دلچسپ ہے لیکن نقاد کے لیے اس میں ایک خاص کشش یہ ہے کہ اس کی بنا پر غالب کے ذہنی حدود متعین کرنے میں مدد ملتی ہے۔ (غالب نے حسن کی تفصیلی تصویر کشی کہیں نہیں کی، نہ کہیں اس قسم کا سراپا باندھا ہے جو مثلاً میر حسن، یا جرأت یا ذوق یا بعض انگریزی شاعروں کے کلام میں مل سکتا ہے) ایسے اشعار کی تعداد بہت ہی کم ہے جن میں شاعر نے ؎

زلف سیاہ رُخ پہ پریشاں کیے ہوئے

کی حد تک صراحت سے کام لیا ہے، اور یوں بھی (بیشتر اشعار حسن کے بجائے عشق کے موضوع پر ہیں)۔ بحیثیت مجموعی دیوان اور کلیات میں حسن کی مصوری رسمی تشبیہ کی حد سے آگے نہیں بڑھی۔ حسن کا جلوہ "صورتِ مہرِ نیم روز" ہے، اور حسن مہ بہ ہنگامِ کمال،، سے بھی بڑھ کر ہے، "حورانِ خلد" میں بھی وہ "صورت" نہیں ملتی، اس کی جھلک یوں ہے جیسے آنکھوں کے آگے ایک "بجلی کوند گئی"، "قدِ یار کا عالم" فتنہ، محشر کی یاد دلاتا ہے۔ اس کی کمر موہوم ہے اور دہن نامعلوم۔) فارسی کی یہ پوری غزل پڑھ جائیے ؎

تا بم ز دل برد کافر ادائے

بالا بلندے، کوتہ قبائے

کوئی واضح انسانی صورت سامنے نہیں آتی۔ حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کی صورت گری غالب کی شاعری کا موضوع ہی نہیں ہے۔ روایتی تشبیہ سے شاعر نے جا بجا کام

ضرور لیا ہے لیکن یہ تشبیہ فی نفسہٖ اس کے لئے باعثِ کشش نہیں ہے۔ بالعموم اُسکا استعمال ضمنی ہے۔ اس کی ہلکی سی بُنیاد پر وہ کسی لطیف نکتے کی تعمیر کرتا ہے۔ لیکن پیکرِ حسن کی وہ مفصل عکاسی جو روایتی سراپا سے مخصوص ہے غالب میں کہیں نہیں ملتی۔ فارسی کلّیات کے دس ہزار کے قریب اشعار کا خیال کیجئے تو اس بات پر کچھ اچنبھا ہوتا ہے۔

(۲۸-۱۸۲۷ء میں کلکتے جاتے ہوئے غالب کو بنارس میں قیام کا موقع ملا اور یہاں نسوانی حسن و جمال کے نظاروں نے اسے بیتاب کر دیا) کوچہ و بازار، در و بام، کنارِ دریا، جدھر نظر اُٹھتی، شاعر کی آنکھ کھلی کی کھلی رہ جاتی۔ (مثنوی "چراغِ دیر" اُسی زمانے کی یادگار ہے) مسلسل نظم اور پھر عورت کے حسن کا پُر جوش بیان، جزئیاتِ حسن کی مرقع نگاری کی کوئی تقریب، اگر ہو سکتی تھی، تو یہ تھی لیکن غالب کا تخیل حسن و جمال کے اس جمگھٹے کے قریب آ کر، اُس کے گرد گھوم کر، اُس کے چاروں طرف پرواز کر کے، کچھ تاثرات، کچھ جذبات لیتا ہے اور کہیں دور نکل جاتا ہے۔

بتانش را ہیولیٰ شعلۂ طور	سراپا نورِ ایزد، چشمِ بد دور
تبسم بسکہ در لب ہا طبیعی ست	دہن ہا رشکِ گل ہائے ربیعی ست
بہ نُطف از موجِ گوہر نرم رَو تر	بہ ناز از خونِ عاشق گرم رَو تر
ز رنگیں جلوہ ہا غارت گرِ ہوش	بہارِ بستر و نوروزِ آغوش
ز تابِ جلوۂ خویش آتش افروز	بتانِ بُت پرست و برہمن سوز
بہ سامانِ دو عالم گلستاں رنگ	ز تابِ رُخ چراغانِ لبِ گنگ
رسانده از ادائے شست و شوئے	بہ ہر موجے نویدِ آبروئے
قیامت قامتاں مژگاں درازاں	ز مژگاں بر صفِ دل تیرہ بازاں
بہ مستی موج را فرمودہ آرام	ز نغزی آب را بخشیدہ اندام
فتادہ شورشے در قالبِ آب	ز ماہی صد دلش در سینہ بیتاب

زبس عرضِ تمنّا می کند گنگ   زموج آغوش ہا وامی کند گنگ

یہ شعر حسینانِ بنارس کی تصویر پیش نہیں کرتے لیکن سر درِ اضطراب کی اُس کیفیت سے ضرور لبریز ہیں جو اس حسُن کے نظارے سے غالبؔ کے دل پر طاری ہوئی ۔ اس سے کچھ زیادہ وضاحت اُس دلاویز (اگرغالباً خیالی) نقش میں ہے جو ۱۸۵۱ء کے قریب لکھی ہوئی ایک مسلسل فارسی غزل میں زندگی کے نُور سے جھلملا رہا ہے ۔ دَورِ پختگی کا یہ مرقّع ایک نقشِ تنہا کی حیثیت رکھتا ہے اور اس میں بھی بدنی تصویر سے کہیں زیادہ ایک ذہنی کیفیت کا عکس جھلکتا ہے ۔ اس نقش کا موضوع ایک حسین عورت ہے جو پہلے مطلوب تھی، اب طالب ہے، اور راہِ طلب میں خود بھی اُنہیں منزلوں سے گزرتی ہے جن میں کبھی دوسروں کے عشق کا امتحان ہوتا تھا ؎

در گریہ از بس نازکی رُخ ماندہ بر خاکش نگر
واں سینہ سودن از تپش بر خاکِ نمناکش نگر

برقے کہ جاں ہا سوختے دل از جفا سروش ببیں
شوخے کہ خوں ہا ریختے دست از حنا پاکش نگر

آں کو بہ خلوت با خدا ہر گز نہ کردے التجا
نالاں بہ پیشِ ہر کسے از جورِ افلاکش نگر

تا نا مِ غم بر روے زباں می گفت ”دریا در میاں“،
دریاے خوں اکنوں رواں از چشمِ سفاکش نگر

آں سینہ کز چشمِ جہاں مانندِ جاں بودے نہاں
اینک بہ پیراہن عیاں از روزنِ چاکش نگر

(دراصل غالبؔ کو حسُن کی تصویر سے نہیں، اُس کی تاثیر سے سروکار ہے ۔ جہاں کہیں اُسے حسُن کی مصوّری مقصود ہے، وہاں اُس نے صرف اشارات سے کام لیا ہے اور بہت کچھ پڑھنے والے کے تخیل پر چھوڑ دیا ہے)

طرح پڑھنے والے کا شعور تخلیق کے عمل میں شاعر کے ساتھ شریک رہتا ہے۔ مثلاً یہ شعر لیجیے؎

اُلجھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ
جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیونکر ہو؟

اب یہ ہمارے تصوّر کا کام ہے کہ آئینے میں دیکھتے ہوئے اس شوخ و شنگ چہرے کے خال و خد کی نقش بندی کرے۔ شاعر نے دوسرے مصرع میں ہماری رہنمائی کے لیے، ایک ہلکا سا اشارہ اس کے متعلّق کر دیا ہے کہ شہر بھر میں اس چہرے کی مثال نہیں ہے۔ اسی قسم کے اور اشعار اردو اور فارسی کلام میں باآسانی مل جائیں گے؎

کیا آئینہ خانے کا وہ نقشہ ترے جلوے نے
کرے جو پرتو خورشید عالم شبنستاں کا

مُنہ نہ کھُلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اُس شوخ کے مُنہ پر کھلا

دعویٔ اور البود دلیل بدیہی
خندۂ دنداں نما بہ حسن گہر زد

شوخیٔ شمیمش ہیں، جنبش نسیمش ہیں
غنچہ راست آہنگے سرو راست رفتارے

لیکن یہ اشارات کسی پیکر حسن کے قریب پہنچ کر مبہم آتے ہیں۔ بعض دفعہ اس پیکر کے صرف بیرونی حاشیے، کی جھلک ہم کو دکھا دی جاتی ہے۔ وہ پیکر کیسا ہے، جس کا یہ حاشیہ ہے، اس میں ہمارے تخیّل کی رسائی کا امتحان

ہو جاتا ہے ؎

گلے بر گوشۂ دستار داری
زہے بختِ بلندِ باغبانان!

اردو میں یہی مضمون زیادہ خوبی سے بیان ہوا ہے ؎

ترے جواہرِ طرفِ کُلہ کو کیا دیکھیں
ہم اوجِ طالعِ لعل و گہر کو دیکھتے ہیں

ایک منزل اس سے بھی آگے ہے جہاں غالبؔ حسن کی توصیف تو کجا، اُس کا ذکر تک نہیں کرتا لیکن کسی ایسی لطیف چیز سے اُس کی نسبت تلاش کرتا ہے کہ ہمارا تصور خود پیکرِ حسن کی لطافت تک جا پہنچتا ہے ؎

ایجاد کرتی ہے اسے تیرے لئے بہار
میرا رقیب ہے نفسِ عطر سائے گل

اِس سلسلے میں ایک دلچسپ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان اشعار سے غالبؔ کی ذاتی پسند یا رجحان کا اندازہ کرنا ممکن ہے یا نہیں؟ غالبؔ کے لئے نسائیت کے حسن کا معیار کیا ہے؟ اُس کی نظر حسن کے کن پہلوؤں پر جاتی ہے؟ اس سوال کا جواب ڈھونڈنے کے لئے، ہمارے پاس دو ہی ذریعے ہیں: اشعار متعلقہ میں اندازِ بیان کی انفرادیت اور تکرارِ مضمون جہاں ان دو کیفیتوں میں سے کوئی ایک موجود ہو یا دونوں جمع ہوں، وہاں یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ غالبؔ کے شخصی ذوق کا اظہار ہوا ہے۔ اس خاص نکتے کی چھان بین کے لئے، بیشتر مواد "نسخۂ حمیدیہ" میں ملتا ہے۔ حسن کے وہ پہلو جن کا خطاب روح کے بجائے حواس سے ہے "نسخۂ حمیدیہ" میں رہ رہ کر سامنے آتے ہیں۔ بعد کے کلام میں حسن کی رو در رو ملاقات کم میسّر ہوتی ہے، اس کے بجائے شاعر کے ذہن میں حسن کی پیدا کی ہوئی کیفیتیں زیادہ ملتی ہیں ان ابتدائی اشعار کا تعلق غالبؔ کی نوجوانی سے بلکہ بارہا اُس دورِ بلوغ

سے ہے جو تمہیدِ شباب ہوتا ہے۔ اس پُر جوش زمانے میں حسنِ ظاہری کی کشش عروج پر تھی اور اردو غزل کی مقبولِ عام روش سے نو عمر شاعر کی بغاوت نے اظہار و بیان کے معاملے میں اُسے بہت کچھ ڈھیل دے رکھی تھی اس زمانے میں ہاتھ پاؤں کی مہندی اور ہونٹوں کی مسّی کا کثرت سے ذکر ہے مگر یہ آنی جانی دلچسپیاں معلوم ہوتی ہیں۔ برعکس اس کے نسوانی حسن کے تین عنصر ایسے ہیں جنھیں غالبؔ کے تخیّل میں نمایاں اور مستقل جگہ ملی ہے۔ ہم ان کا ذکر یہاں الگ الگ کریں گے۔

ایک خاص کیفیت جو اس زمانے میں، اور اس کے بعد بھی توجہ کو بدستور دعوتِ نظر دیتی رہی، قامتِ یار کی رعنائی ہے ؎

اگر وہ سرو قد گرم خرام ناز آجاوے
کفِ ہر خاکِ گلشن شکلِ قمری نالہ فرسا ہو

دوسرے اجزائے حسن مثلاً چہرے کی خوبی کا ذکر بھی ضرور ہے لیکن بارہا اس ذکر کے ساتھ خوبیٔ قامت سے شاعر کی دلی وابستگی کا اظہار شامل ہوتا ہے ؎

اسدؔ بہارِ تماشائے گلستانِ حیات
وصالِ لالہ عذارانِ سرو قامت ہے

شاعر کے ذوقِ نگاہ میں "قد و رُخ" کی لطافت کا یہ امتزاج عنفوانِ شباب کے بعد کی منزلوں میں بھی قائم رہا، لیکن اس سے قطعِ نظر، حسنِ قامت کو بجائے خود اُس کے تخیّل میں ایک مستقل حیثیت حاصل ہے۔ پورے کلام کو اس غرض سے دیکھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ عورت کے بدن لچک اور موسیقیت یعنی پورے پیکر کی شوخی و رعنائی پر غالبؔ کی نظر بار بار اُٹھتی ہے ؎

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم
آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے!

گویا وہ عنصری وجود، جو تمام کشش کا سرچشمہ ہے، اب شاعر کے سامنے نہیں ہے، ایک طوفان تابش و رنگ کی لہریں ہیں جو پیہم اٹھتی چلی جاتی ہیں ؎

بہ مستی جتر بستن ہائے طاؤس ست پنداری
نشست ساقی و انگیز مینائے مے تابش

ہوائے ساقیٔ دارم کہ تاب ذوقِ رفتارش
صراحی راچو طاؤسانِ بسمل پر فشاں دارد

یہ وہ عالمِ ذوق ہے جہاں پہنچ کر غالب کے لئے خواہش کی تسکین سے کہیں زیادہ پیکرِ محبوب کا لطفِ نظّارہ عزیز ہے ؎

نہیں نگار کو اُلفت، نہ ہو، نگار تو ہے
روانیٔ روشِ و مستیٔ ادا کہیے!

"شکل تمثالی"، "سرو قامت"، وغیرہ تشبیہات یا اس قسم کے مضامین سے جیسے ؎ "بر تر بستم از نخل قدت جلوہ فرو بار" غالب کے پڑھنے والے مانوس ہیں۔ اُن کو محض ایک شاعرانہ رواج کی تقلید قرار دینا بالکل ممکن ہے۔ لیکن جب ایک ہی خیال عالمِ شعر میں بار بار نمودار ہو تو صرف اس بنا پر کہ کوئی دوسرا بھی اس احساس میں شریک ہے، اسے شاعر کے ذاتی نقطۂ نظر سے وابستہ نہ سمجھنا غلط قسم کی احتیاط ہے۔ "لطف خرام" کی ترکیب غالب نے بہ تکرار استعمال کی ہے! اسے محض اتفاقی تکرار ماننا دشوار ہے۔ اس کے پیچھے ایک دلی کیفیت کا لطف و ذوق ضرور موجود ہے۔ غالب کے لئے عورت کے موزوں پیکر میں وہ سحر ہے کہ اس کا عکس سطحِ آب پر پڑ جائے تو موجیں دم بخود ہو کر وہیں کی وہیں تھم جائیں۔ یہ مبالغہ ہے مگر لطف سے خالی نہیں ؎

تا در تب آفتادہ عکس قدِ دل جویش
چشمہ ہمچو آئینہ فارغ از روانی ہاست

یہ وہی کیفیت ہے جو بنارس والی مثنوی میں ہے

بہ تستی موج را فرسودہ آرام

ز نغزی آب را بخشیدہ اندام

بن کر ظاہر ہوئی ہے۔ تناسب اعضا کی حسنی ذوق کا شعور ایام شباب کے ایک شعر میں انتہا کو پہنچ گیا ہے، جہاں سیہ فام بدن کی نزاکتِ اعضا کی یوں داد دی ہے

رنج گیا جوشِ صفائے زلف کا اعضا میں عکس

ہے نزاکت جلوہ لے ظالم سیہ فامی تری!

بدن کی طرف یہ واضح اشارات عنفوانِ شباب کے بعد بتدریج کم ہوتے گئے، لیکن قامتِ یار کی رعنائی کا لطف اگر شعور و لاشعور میں اپنے جھلملاتے نقش نہ چھوڑ گیا ہوتا تو دور پختگی کی یہ تجلیات کہاں نصیب ہوتیں

دیدہ در آنکہ تا نہد دل بہ شمارِ دلبری

در دل سنگ بنگرد رقصِ بتانِ آذری

اینت خلوت خانہ، روحانیاں کا نجا زدور

زہرہ را اندر ردائے نور عریاں دیدہ ام

برُخ نقاب چہ بندد کہ از فروزش رنگ

درونِ جامہ تواں دید نیز عریانش

اِس قامتِ موزوں کی ایک اور خصوصیت ایسی ہے جس کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اس خصوصیت کو غالب نے جابجا اس طرح واضح کیا ہے کہ اُسے شاعری کی شخصی پسند سے منسوب کرنا قرین قیاس ہے۔ یہ خصوصیت قامت کی درازی ہے جو غالب کو ہر رنگ میں، خواہ اِس کا بھرم کھل جائے، یا بنا رہے،

عزیز ہے۔ اوپر جو شعر ابھی ہماری نظر سے گزرے اُن میں "بخشش بلند باغباناں" اور "اوجِ طالعِ لعل و گہر" کا اشارہ اسی درازیِ قد کی طرف نکلتا ہے۔ لیکن مختلف مقامات پر اس سے زیادہ صراحت بھی ملتی ہے مثلاً یہ شعر ؎

بہ یادِ قامت اگر ہو بلند آتشِ غم
ہر ایک داغِ جگر آفتابِ محشر ہو

صریحاً لمبے قد کی تعریف میں ہے۔ دورِ اوّل ہی کے ایک ایسے شعر میں قامت بلند کا ذکر ملتا ہے جس میں ذاتی احساس کی شدّت بڑی وضاحت سے موجود ہے۔ بیان کی عمومیت کے باوجود شعر کا رُخ ایک خاص موقع کی طرف معلوم ہوتا ہے۔ ایک عورت آرائشِ جمال میں مصروف بیٹھی ہے۔ اسی دوران میں وہ کسی ضرورت سے اُٹھتی ہے۔ گدرائے ہوئے بدن کی یہ نیم جنبش اس کے لمبے قد کو لطافت کا وہ ہچکولا دیتی ہے کہ اُس کے حسن کے خطوط اور دائرے زندہ ہو جاتے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے گویا کسی صنّاع نے اپنے شاہکار کی تخلیق کر دی ؎

اسد اُٹھنا قیامت قامتوں کا وقتِ آرائش
لباسِ نظم میں بالیدنِ مضمونِ عالی ہے

یہاں "مضمونِ عالی" سے "قامتِ بلند" مراد ہے۔ اس میں کوئی شبہہ نہیں کہ یہ مضمون قافیے کا سجھایا ہوا نہیں بلکہ قافیہ مضمون کی مناسبت سے تلاش کیا گیا ہے۔ مشابہتِ خیال کے لحاظ سے غالبؔ کا ایک فارسی شعر بھی یہاں نقل کرنے کے قابل ہے ؎

چو غنچہ جوشِ صفائے تنش ز بالیدن
دریدہ بر تنِ نازک قبائے تنگش را

"جوشِ صفائے تن" کے بعد ہمیں "جوشِ صفائے زلف" کی طرف رجوع کرنا ہے۔ "قد و گیسو" کا یہ ساتھ جوانی کے دنوں میں شروع ہوا اور عمر بھر قائم رہا۔ سیاہ، لمبے بالوں کی چمک غالبؔ کی شاعری کے ہر دَور کو اس طرح

منوّر کرتی ہے کہ سرسری مطالعہ کرتے ہوئے بھی اس کی جھلکیاں بار بار سامنے آتی ہیں "زلفِ سیاہ" یوں بھی اردو اور فارسی شاعری کا خاص الخاص سرمایہ ہے۔ لیکن غالبؔ نے حسبِ معمول اس پر بہت سے ذاتی اضافے کیے ہیں اور اپنی شخصیت کے پیچ و تاب کو اس خلوص و جوش سے شاملِ حال کیا ہے کہ اس پامال مضمون میں زندگی کی ایک نئی لہر دوڑ گئی ہے۔ نوجوانی کے دنوں کے اس ایک مصرع کو دیکھیے کہ کس طرح ایک پوری زندگی کی فریاد سے لرز رہا ہے ع

کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

اِس زمانے میں نوجوان شاعر کا دل زلفِ سیاہ کے سائے میں طرح طرح کے مبہم، غیر متشکل جذبات سے اُلجھتا ہے اور اس کشمکش کے وہ نقوش دیوان پر چھوڑ گیا ہے جن پر صبحِ جوانی کی شبنم آج بھی اُسی طرح تازہ ہے ۔

تو اور آرائشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دُور و دراز

یاد کر وہ دن کہ اِک اِک حلقہ تیرے دام کا
انتظارِ صید میں اک دیدۂ بے خواب تھا

زلفِ پری بہ سلسلۂ آرزو رسا
یک عمر دامنِ دلِ دیوانہ کھینچیے

زلفِ خیالِ نازک و اظہار بے قرار
یارب بیان شانہ کشِ گفتگو نہ ہو

اِس آخری شعر میں زلف کا تصور صرف ایک نئی تشبیہ کا سرمایہ بنایا ہے لیکن زلف کا عینی وجود شاعر کے حواس سے کبھی دور نہیں ہوتا ۔

ابھی آتی ہے بو، بالش کی اُسکی زلفِ مشکیں سے

اسی بالوں کی خوشبُو کے موضوع پر ذیل کا فارسی شعر دیکھیے۔ اس کے مصرعِ ثانی کے رقص کی مستی کھنٹیوں کی ٹن ٹن اپنے ساتھ لاتی ہے ؎

بہ مشامے کہ رسد نگہتِ زلفِ سیہے
کہ ہمہ بے خودیٔ بادِ صبا خیزد ازو!

اور اس کیفیت کو پہنچنے کے بعد بہشت کی حقیقت گیارہ جاتی ہے ؎

گر بہ سنبل کدۂ روضۂ رضواں رفتم
ہوسِ زلفِ ترا سلسلہ جنباں رفتم

زلفش نگر آنگہ بہ من شیفتہ بنمائے
گر سنبل فردوس چنیں غالیہ فام است

"وہ حلقہ ہائے زلف کمیں میں ہیں اے خدا" کے نعرۂ الاماں سے لے کر "نیند اُس کی ہے، دماغ اُس کا ہے۔ راتیں اُس کی ہیں" کی سرمستی تک غالب نے زلفِ محبُوب کے ہر تار کو چھیڑا ہے۔ کہیں اپنے اُس مخصوص تبسّم کے ساتھ جو ہونٹوں پر آنے کے بجائے آنکھوں میں جھلکتا ہے، اُس نے یہ پُر لطف بد دعا دی ہے ؎

یہ عمر بھر جو پریشانیاں اُٹھائی ہیں ہم نے
تمھارے آئیو اے طرہ ہائے خم بہ خم آگے!

اور کہیں وہ خدا کے وحدت الوجودی تصور پر غور کرتے کرتے حیرت زدہ رہ جاتا ہے کہ اگر اُس ذاتِ واحد کی یکتائی حقیقت ہے تو پھر یہ دوسری حقیقت، حسن، کہاں سے، کیوں کر نمودار ہوتی ہے ؏

شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے؟

غالب کے لئے، جو بین عناصرِ حسن بنیادی حیثیت رکھتے ہیں، اُن میں سے

تبسمرے اور سب سے بڑے جزو کا ذکر اُس نے اُسی کے مقابل کے مصرع میں کر دیا ہے ؏

نگہِ چشمِ سرمہ سا کیا ہے؟

اِس شعر میں زلف و نگاہ کا یہ ربط اتفاقی نہیں بلکہ غالبؔ کے تصوّرِ حسن کی ایک گہری خصوصیت پر مبنی ہے۔ قد و گیسو کے باہمی تاثر کی طرح اُس کے تخیّل میں زلف بھی نگاہ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ لطافتِ اعضا میں صفائے زلف کا عکس ہے، حلقۂ زلف میں شوخیٔ نگاہ کی جھلک ہے اور پھر اِس سے آگے نگاہ کی تیزی میں شعلۂ آواز ہے۔ چنانچہ دَورِ اوّل کے ایک پُر لطف شعر میں زلف و نگاہ کا باہمی رشتہ اِس طرح قائم ہے ؎

حلقے ہیں چشم ہائے کشودہ بسوئے دل
ہر تارِ زلف کو نگہِ سرمہ سا کہوں

حقیقت یہ ہے کہ غالبؔ کے نزدیک محبوب کی چشم و نگاہ کی لذتیں حسن کے سب سے بڑے انعامات میں داخل ہیں۔ زلفِ سیاہ کی طرح یہاں بھی چشمِ سیاہ (جو بارہا چشمِ سرمہ سا ہے) شاعر کے لیے سرمایۂ نشاط ہے۔ سُرمگیں نگاہیں اُسے پسند ہیں۔ یہ بات اِس لیے دلچسپ ہے کہ شاعر کو رُخسار کے غازے اور ہاتھ کی مہندی پر تو پھبتی سوجھتی ہے ؎

پوچھ مت رسوائیٔ اندازِ استغنائے حسن
دستِ مرہونِ حنا، رُخسار رہنِ غازہ تھا

لیکن آنکھ کا سُرمہ ہمیشہ اعتراض سے بالا ہے بلکہ سُرمے کا احسان آنکھ پر مسلّم ہے ؎

سُرمۂ مفتِ نظر ہوں مری قیمت یہ ہے
کہ رہے چشمِ خریدار پہ احساں میرا

حسن و عشق کے شعر ایسے شاید ہی کسی نے چشم و نگاہ کی اُن تمام کیفیتوں کا، جو سُرمگینی سے بے باکی تک پہنچتی ہیں، اس ذوق و شوق سے منزل

بہ منزل ساتھ دیا ہو جس سے غالبؔ اُن کی حدی خوانی کرتا چلا جاتا ہے۔ اسکے لئے یہ کیف و سرور عنفوانِ شباب ہی سے شروع ہو جاتا ہے اور ابتدائی کلام میں اس کی کئی مثالیں موجود ہیں۔ اُن چمکتی ہوئی سیاہ آنکھوں کا رُخ شاعر کی طرف نہیں ہے، وہ بظاہر اپنے آپ میں گمُ ہیں، لیکن نوجوان غالبؔ تک خود بخود اُن کا پیغام پہنچتا ہے ؎

چشمِ خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے
سُرمہ تو کہوے کہ دودِ شعلۂ آواز ہے

خموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
نگاہ دل سے ترے سُرمہ سا نکلتی ہے

لیکن اسی ابتدائی زمانے میں یہی آنکھیں کسی اور رنگ میں بھی غالبؔ کے سامنے آتی ہیں۔ اس زمانے کا لکھا ہوا یہ شعر ایک حسین و جمیل مرقع ہے ؎

نگاہِ یار نے جب عرضِ تکلیفِ شرارت کی
دیا ابرو کو چھیڑ اور اُس نے فتنے کو اشارت کی!

اس اندازِ نگاہ کے مقابل کی کیفیت بھی جا بجا موجود ہے ؎

گر نگاہِ گرم فرماتی رہی تعلیمِ ضبط

جاں در ہوائے یک نگہِ گرم ہے اسدؔ

منہ نہ دکھلاوے، نہ دکھلا، پر بہ اندازِ عتاب
کھول کر پردہ ذرا آنکھیں ہی دکھلا دے مجھے

غصے کے اس انداز کے ساتھ غم کی یہ تصویر بھی ملاحظہ فرمایئے ؎

قیامت ہے سرشک آلودہ ہونا تیری مژگاں کا

یا اس قسم کے تصورات سے

کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا
تری طرح کوئی تیغ نگہہ کو آب تو دے

غالبؔ نے چشم و نظر کے موضوع پر وہ رنگ برنگ مضمون پیدا کئے ہیں کہ سرسری طور پر دیکھئے تو شبہہ ہونے لگتا ہے کہ اس کے سوا حسن کے سراپا میں اُسے اور کوئی چیز بھائی ہی نہیں۔ غالبؔ کے لئے "بہ کیمیائے نظرمی تواں فریغت مرا" محض شاعری ہی نہیں، ایک حقیقت کا بیان ہے۔ اگر غور کیجیے، تو "بہ نیم غمزہ ادا کرحق ودیعتِ ناز" کی ملتجیانہ امید و بیم سے شروع کرکے "دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی" کی فتح مند سرمستی تک پہنچتے پہنچتے غالبؔ حسن و عشق کے بے شمار دفتر کھولتا ہے۔ ایک مژگاں کی شاعری ہی کو لے لیجیے۔ یہ غالبؔ کے عشقیہ کلام کا ایک مستقل باب ہے۔ بے باک نظروں کی چبھن کے بیان میں بزمِ حسن کا یہ تر نگا انسانی نقشہ ذرا اپنے تصور میں ملاحظہ کیجیے، سے

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دُکھ تری مژہ ہائے دراز کا

اِس کے برعکس نِسوانی حیا کی اس حسین تصویر کو دیکھئے، جس میں وہی درازئ مژگاں ایک ادائے شرم کو آب و رنگ دے رہی ہے۔ جھکی جھکی آنکھوں کی نگاہیں زمین پر جمی ہیں جس سے پلکوں کی دلفریبی کچھ اور نمایاں ہوگئی ہے۔ شاعر نے اپنے پُرلطف انداز میں اس کیفیت کو یوں بیان کیا ہے کہ اُس کی نظریں آنکھوں سے باہر آنے کے لئے بیتاب ہیں مگر مصیبت یہ ہے کہ لمبی پلکوں سے پوری نہیں اُتر سکتیں سے

نہ از شرم است کز چشمِ وے آساں برنمی آید
نگاہش بادرازی ہائے مژگاں برنمی آید

اِسی طرح ایک اور پُر لطف شعر میں شاعر پلکوں کو نگاہیں قرار دیتا ہے۔ یہ پلکیں دل تک نہیں پہنچ سکتیں مگر پھر بھی پہنچتی ہیں۔ اس مرقع میں بھی آنکھیں جھکی ہوئی ہیں۔ شاعر لطفِ نگاہ سے محروم ہے مگر خلشِ مژگاں کا ذوق اُس کے دل تک برابر پہنچ رہا ہے ؎

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہو گئیں

لطفِ نگاہ کی کم از کم ایک کیفیت ایسی ہے جس کا ذکر یہاں ضروری معلوم ہوتا ہے۔ غالب کے کلام میں یہ کیفیت رہ رہ کر نمودار ہوتی ہے ؎

کوئی میرے دل سے پوچھے ترے تیرِ نیم کش کو

لاکھوں لگاؤ ایک چُرانا نگاہ کا!

نسوانی حسن کی شاعری اتنی ہی وسیع ہے جتنی شاعری کی دُنیا لیکن اُس کیفیتِ خاص کی مثالیں جو اس وقت زیرِ نظر ہے اگر دُنیا بھر سے فراہم کی جائیں تو بھی حقیقت رسی، لطافتِ احساس اور حُسنِ بیان میں غالب کسی سے پیچھے نہیں رہے گا۔ مثلاً اردو کے اس بے نظیر شعر کا لطف کبھی کم نہیں ہو سکتا ؎

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اِک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے

اِس شعر کی نفسیاتی سچائی، معنوی لطافت اور اس کے دوسرے مصرع میں نگہ اور نگاہ کا صوتی فرق، مل جُل کر وہ لطف پیدا کرتے ہیں جو اپنی مثال آپ ہے۔ اس خاص طرزِ خیال سے قطع نظر غالب نے اسی لطفِ نگاہ کے مضمون سے اور بھی طرح طرح کے نکتے پیدا کیے ہیں۔ جو لوگ اُن سے بہرہ اندوز ہونا چاہیں، اُنہیں کلیات اور دیوان کے صفحات صلائے عام دیتے ہیں۔ اس بارے

میں غالبؔ کے ذوقِ نکتہ سنجی کی تسکین جب صرف ایک حسین سے نہیں ہوتی تو دو حسینوں کو سامنے لاتا ہے۔ چنانچہ فارسی کے ایک شعر میں اِس پُر لطف صورت حال پر ایک مخصوص معنوی اضافہ یہ کیا ہے کہ نگاہ اور نطق کے منصب کو باہم بدل دیا ہے ؎

چہ خوش باشد دو شاہد را بہ بحثِ ناز پیچیدن
نگہ در نکتہ زائی ہا نفس در سُرمہ سائی ہا

الغرض یہ ہیں غالبؔ کے تصوّرِ حُسن کے نمایاں اجزا۔ اب اگر اسی حُسن کو بطور ایک کُل کے دیکھیے، تو دو نکتے بالکل واضح ہو جاتے ہیں۔ اوّل یہ کہ غالبؔ کا محبوب ایک جاندار انسانی شخصیت ہے، محض ایک حسین نقش ہی نہیں۔ غالبؔ اُس کے حُسن کی توصیف میں کوئی رسمی تشبیہہ استعمال کرتا ہے تو فوراً اس تشبیہہ پر کسی انسانی خاصے کا اضافہ کر کے اس نقش کو زندہ کر دیتا ہے۔

چوں لعلِ تُست غنچہ، امّا سخن نہ دارد
چوں چشمِ تُست نرگس، امّا حیا نہ دارد

غالبؔ اپنے محبوب کی "آب و گل میں" فتنہ، شورِ قیامت" دیکھتا ہے کیونکہ "نہ شعلے میں یہ کرشمہ نہ برق میں یہ ادا" وہ شوخ و شنگ، بے باک، تُنک مزاج، بیوفا، غیر منطقی سبھی کچھ ہے مگر خون آشام درندگی کے اُن خصائص سے مبرّا ہے جو شعرا کے روایتی معشوق میں خواہی نخواہی موجود ہوتے ہیں۔ اُس کی انسانی صورت ہمیشہ قائم رہتی ہے۔

دوسرا نکتہ جس کا ذکر یہاں مقصود ہے، اس سے کچھ زیادہ دل چسپ ہے۔ غالبؔ حُسن کا تصوّر کرتا ہے تو بارہا اُسے سکون کے بجائے حرکت کی حالت میں دیکھتا ہے۔ "موجِ خرامِ یار بھی کیا گُل کتر گئی"۔ "لرزے ہے موجِ مے، تری رفتار دیکھ کر"۔ "لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ" میں شاعر کی ذہنی

کیفیت بالکل واضح ہے لیکن اس سے قطعِ نظر مختلف اشعار میں یہ کیفیت بھی موجود ہے کہ حُسن کے گرد و پیش کی جو چیزیں طبعاً ساکن ہیں، وہ بھی شاعر کو عالمِ ذوق میں متحرک ہوتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ چنانچہ یہ متحرک حُسن جب باغ کی روشوں پر خراماں خراماں نکلتا ہے اور سبز پوش درختوں کے درمیان اُس کا پیکر کبھی نظروں سے اوجھل ہوتا، کبھی اپنی جھلک دکھاتا ہوا گزرتا ہے تو یہ خاموش درخت بھی ایک عالمِ سرخوشی میں اُٹھ کر اُس کے ساتھ ہو جاتے ہیں ؎

سائے کی طرح ساتھ پھریں سرو و صنوبر
تو اِس قدِ دلکش سے جو گلزار میں آوے

اسی غزل کے دو اور شعروں میں یہی کیفیت قائم ہے۔ پتھر کی دیواریں زندہ ہو جاتی ہیں اور ہمہ تن چشم آئینے طوطیوں کی طرح بولنے لگتے ہیں ؎

جس بزم میں تو ناز سے گفتار میں آوے — جاں کالبدِ صورتِ دیوار میں آوے
اُس چشمِ فسوں گر کا اگر پائے اشارہ — طوطی کی طرح آئینہ گفتار میں آوے

اس قسم کا ایک فارسی شعر سُننے کے قابل ہے۔ اس شعر میں آئینے یا دیوار ہی پر نہیں، ایک عالم پر کیف چھا جاتا ہے اور زمین اُس پیکرِ حُسن کے ذوقِ رفتار سے تڑپ جاتی ہے ؎

بُتے دارم کہ گوئی گر بہ روئے سبزہ بخرامد
زمیں چوں طوطیِ بسمل تپد از ذوقِ رفتارش

اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ اس زندگی سے بھرپور، متحرک، مضطرب حُسن سے غالبؔ کے دل و دماغ کو کیا تعلق ہے۔ بہ الفاظِ دیگر غالبؔ کا تصورِ عشق کیا ہے؟

غالبؔ کو اپنے ترجمانِ عشق ہونے پر خود ناز ہے ؎

بُلبُلِ گلشنِ عشق آمدہ غالبؔ زازل
حیف گر زمزمۂ مدح و ثنا خیزد ازو

اور اپنے فنی منصب پر شاعر کی یہ تنقید بے جا بھی نہیں، اس لئے کہ غالبؔ کی وسعت

بیان کو "ظرفِ تنگنائے غزل" کے متنوع مضامین میں جو موقعے ملے، وہ قصیدے میں میسّر نہیں تھے۔ غزل کے کڑے سانچے میں ڈھل کر بھی غالب کے جوہرِ ذاتی کے نقوش چھپ نہیں سکے بلکہ جا بجا اس طرح اُبھرے ہیں کہ شاعر کے سن و سال کی مناسبت سے ہمارے سامنے آئے ہیں۔ نوجوانی کے اشعار میں والہانہ رندی کے مضامین بار بار ملتے ہیں لیکن عمر کے اضافے کے ساتھ ساتھ عشق کا مفہوم بدلتا جاتا ہے اور ہم دورِ پختگی کے اُس عمیق و لطیف جذبے تک پہنچتے ہیں جس کی تدریجات ذیل کے اشعار میں جھلکتی ہیں ؎

هم سے کھُل جاؤ بوقتِ مے پرستی ایک دن
ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن

(قبل ۱۸۲۱ء)

کس مُنہ سے شکر کیجیے اِس لُطفِ خاص کا
پرسش ہے اور پائے سخن درمیاں نہیں

(قبل ۱۸۴۷ء)

یہ کہہ سکتے ہو ہم دل میں نہیں ہیں پر یہ بتلاؤ
کہ جب دل میں تمھیں تم ہو تو آنکھوں سے نہاں کیوں ہو

(قبل ۱۸۵۷ء)

نوجوانی کے اشعار میں عشق کے بدنی پہلو خصوصیت سے نمایاں ہیں مثلاً بوس و کنار پر جو زور دورِ اوّل میں ہے وہ دیوان کے کسی اور حصّے میں نہیں ؎

اُمیدوار ہوں تاثیرِ تلخ کامی سے
کہ قندِ بوسۂ شیریں لباں مکرر ہو

ساقیا دے ایک ہی ساغر میں سب کو مے کہ آج
آرزوئے بوسۂ لب ہائے میگوں ہے مجھے

اُس لب سے مل ہی جائے گا بوسہ کبھی تو ہاں
شوقِ فضول و جرأتِ رندانہ چاہیے

اسی قسم کا ایک شعر نفسیات کے اُس نظریئے کی روشنی میں دل چسپ معلوم ہوگا جس کے مطابق ہمارے خواب ناآسودہ خواہشوں کی تشفی کا سامان بنتے ہیں ؎

دہانِ تنگ مجھے کس کا یاد آتا تھا
کہ شب خیال میں بوسوں کا اژدحام رہا

"نسخۂ حمیدیہ" سے قطع نظر، متداول دیوان میں بھی اسی دورِ شباب کے اس قسم کے اشعار موجود ہیں جیسے "غالب مجھے ہے اُس سے ہم آغوشی آرزو" یا "غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کے یوں"

عشق میں بدنی لذتوں کی یہ طلب آگے چل کر بالکل غائب نہیں ہو جاتی لیکن عنفوانِ شباب کے وفور و جوش کے بعد اس کی کمی نمایاں معلوم ہوتی ہے۔ بعد کے کلام میں اس رنگ کے سب سے زیادہ قابلِ ذکر اشعار وہ ہیں جن سے کلیات کا قصیدۂ ہشتم شروع ہوتا ہے ؎

دوش آمد و بہ بوسہ لبم بر دہاں نہاد	رازِ دہانِ خویش بہ لب درمیاں نہاد
وانگہ بہ مزد ریزشِ راز از لبِ زباں	مُہرے ز بوسہ، دگرم بر زباں نہاد
چوں لب ز بوسہ گنج گہرہائے راز شد	بر گنج لب ز تیزیٔ دنداں نہاں نہاد

لیکن یہ قطعہ محض ایک استثنا ہے۔ لمس بدن کی وہ آرزو، جس کے مرقعے "نسخۂ حمیدیہ" کے ایک بڑے حصے میں بہ کثرت موجود ہیں، بہ تدریج الشاذ کالمعدوم ہوتی جاتی ہے۔ چنانچہ گو نوجوانی میں غالب کا نظریۂ عشق کچھ اس قسم کا تھا ؎

ہے وصل، ہجر، عالمِ تمکین و ضبط میں
معشوقِ شوخ و عاشقِ دیوانہ چاہیے

لیکن وہی تمکین و ضبط جس کا ذکر اس شعر میں ناپسندیدگی سے ہوا ہے آہستہ آہستہ شاعر کی رندانہ وارستگی پر غالب آجاتا ہے۔ خود جوانی کے پختہ اشعار میں

یہ کیفیت نمودار ہو چکی ہے مثلاً یہ مشہور شعر لیجیے۔ بوسے کی خواہش موجود ہے لیکن شاعر کا تامل و احتیاط دونوں قابلِ ملاحظہ ہیں ؎

لے تو لوں، سوتے ہیں، اُسکے پاؤں کا بوسہ مگر
ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہوجائے گا

یہ وہ منزل ہے جہاں "پیش دستی کر بیٹھنے" پر شاعر کو اظہارِ ندامت کی ضرورت محسوس ہوتی ہے ؎

می رُبایم بوسہ و عرضِ ندامت می کُنم
اختراعے چند در آدابِ صحبت می کُنم

اور پھر یہ نوبت بھی آتی ہے کہ اُس کا عشق لمسِ ظاہری سے بے نیاز ہو جاتا ہے ؎

تا لب کشودہ مژہ در دل و دیدہ است
بوسیں لبِ ترا بہ ربودن چہ احتیاج؟

حسرتِ وصل از چہ رُد چوں بہ خیالِ سرخوشیم
ابر اگر بالیستد بر لبِ جُوست کشتِ ما

اس سے بھی بڑھ کر یہ مژدۂ بوس و کنار اور جور و جفا دونوں نتیجے کے لحاظ سے ایک ہو جاتے ہیں ؎

جفا بر چوں منے کم کن کہ گر کشتن ہوس باشد
بہ ذوقِ مژدۂ بوس و کنارم می تواں کشتن

اب بھی محبت قرب چاہتی ہے لیکن لطفِ بوسہ و آغوش اب ناقابلِ ذکر ہے۔ اب شاعر کا احساس کچھ نئی کیفیتوں سے لذت اندوز ہے ؎

تھی وہ اک شخص کے تصور سے
اب وہ رعنائیِ خیال کہاں

پھر چاہتا ہوں نامۂ دل دار کھولنا
جاں نذرِ دلفریبیٔ عنواں کئے ہوئے

دیکھو تو دلفریبیٔ اندازِ نقشِ پا
موجِ خرامِ یار بھی کیا گل کتر گئی

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اُس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

ان چار شعروں میں سے دو ملاقات اور دو جدائی کی کیفیتیں پیش کرتے ہیں۔ اس موقع پر یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ نوجوانی میں عشق کے بدنی پہلوؤں پر غالب کی توجہ زیادہ مبذول ہے تو ضمناً ہمارا دعویٰ یہ ہے کہ اس حصہ کلام میں وصل کے کوائف زیادہ اور فراق کے مضامین کم بیان ہوئے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ قدرتی طور پر عشق کے بدنی پہلوؤں کی شاعری بہت بڑی حد تک ملاقات کی شاعری ہے۔ نوجوانی کے بعد کے اشعار کا معتدبہ حصہ گویا اس حقیقت کا اعتراف ہے کہ عشق میں جدائی بھی ایک جداگانہ لطف رکھتی ہے، اور یہ حقیقت اس حصہ کلام میں بتدریج زیادہ جلی اور خط کشیدہ ہوتی جاتی ہے۔ مگر دورِ پختگی کے اشعار میں نہ صرف لذتِ فراق کے عنصر کا اضافہ ہوا ہے بلکہ لذتِ وصال کے مضامین میں بھی ایک قابلِ ذکر تبدیلی ہوئی ہے۔ اب وصال کے بدنی پہلو توجہ کا مرکز نہیں رہے۔ اب شاعر کی توجہ اُن لطیف اور رنگ رنگ احساسات کا احاطہ کرتی ہے، جو قربِ محبت میں بظاہر ضمنی طور پر ہاتھ آتے ہیں۔ اُسے اب نقشِ پا کی دلفریبی اور تقریر کی لذت زیادہ عزیز ہے۔ شاعر کے تخیل کا دائرہ اب بھی لطفِ وصال کے گرد گھومتا ہے لیکن لمسِ بدن کے نادیدہ مرکز سے دور دور۔ دائرے کا مرکز کہیں نہ کہیں موجود ضرور ہے لیکن

دائرے کے محیط سے اس کا خاص فاصلہ ہر جگہ برقرار رہتا ہے۔ اس فاصلے کا پیمانہ غالبؔ کے اس قسم کے لطیف اشعار ہیں جن میں لمسِ بدن کی طرف صریح اشارہ ہے لیکن پھر بھی عنفوانِ شباب کی بے فابورندی و سرمستی کا اُبال معلوم نہیں ہوتے۔ ان میں لطافتِ اظہار کے ساتھ ساتھ جذبات پر وہ ضبط بھی صاف جھلکتا ہے جس نے ان معاملات کے بیان میں شاعر کے لئے ایک حد مقرر کر دی ہے۔ یہ وہ حد ہے جس نے غالبؔ کے متداول دیوانؔ کے تقریباً دو ہزار اشعار میں شاید صرف ایک مرتبہ تجاوز کیا ہے لیکن اس ایک موقع سے قطعِ نظر حواس کی لذتوں اور جذبہ و بیان کی لطافتوں کے درمیان کی یہ حدِ فاصل اردو اور فارسی کلام میں ہر جگہ قائم ہے ؎

نیند اُس کی ہے، دماغ اُس کا ہے، راتیں اُسکی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں

جوئے از بادہ و جوئے ز عسل دارد خلد
لبِ لعلِ تو ہم این ست و ہم آن ست مرا

نے کف گرفتہ ساعد و نے لب ربودہ بوس
در ناخوشی، وصال، بہ ہجراں برابر ست

اور ذرا غور کیجئے، تو معلوم ہوگا کہ یہ اشعار بھی غالبؔ کے شعری معمول سے باہر کی دُنیا سے آئے ہیں۔ دیوانؔ اور کلیاتؔ سے اس نوعیت کی مثالیں بجز کاوش کے فراہم نہیں ہو سکتیں۔ غالبؔ کا ثمرِ درِ عشق (دورِ اوّل کے اشعار سے قطعِ نظر) بالعموم یہ راہ اختیار نہیں کرتا۔ بلکہ ان معاملات میں اُس کا احساس اس قدر نازک ہو گیا ہے کہ اُس کا اظہار اکثر اس قسم کے معجزاتِ بیان میں ہوتا ہے ؎

دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی

نہ دانم تا چہ برق فتنہ خواہد ریخت برہوشم
تصوّر کردہ ام بگسستنِ بندِ نقابش را

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا

اب شاعر کی بے تابیوں کا ماحصل اِس قسم کی دعوتِ وصال ہے (اشعارِ ذیل میں سے پہلے دو "نسخۂ حمیدیہ" سے ماخوذ ہیں) ؎

آ کہ مری جان کو قرار نہیں ہے
طاقتِ بیدادِ انتظار نہیں ہے

لے پرتوِ خورشید جہانتاب اِدھر بھی
سائے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

درازیِ شبِ ہجراں ز حد گزشت، بیا
فدائے روئے تو عمرِ ہزار سالۂ ما!

وداع و وصل جُدا گانہ لذّتے دارد
ہزار بار برو، صد ہزار بار بیا

جسمانی وصال کے متعلق شاعر کے تخیل نے جو پلٹا کھایا اُس کی ایک دلچسپ مثال اُس غزل میں ملتی ہے جس کا ذکر ابھی اوپر ہو چکا ہے ؎

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دِکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں مُنہ سے مجھے بتا کہ یوں

"نسخۂ حمیدیہ" (قلمی) کی ایک سو اکیسویں غزل ہے۔ یہ مطلع اور اس غزل

کے پانچ اور شعر دیوان کے متن میں درج ہیں۔ گویا ۱۸۲۱ء کے یا غالباً اس سے بھی پہلے کے لکھے ہوئے ہیں۔ قلمی نسخے کے حاشیے پر شکستہ خط میں چار شعروں کا اضافہ نظر آتا ہے۔ یہ چاروں شعر لازماً ۱۸۲۱ء سے بعد کی تصنیف ہیں۔ ان میں سب سے پہلا یہ معنی خیز شعر ہے ؎

گر ترے دل میں ہو خیال: "وصل میں شوق کا زوال"
موج محیطِ آب میں مارے ہے دست و پا کہ یوں!

وصل میں شوق کا زوال! اس رمز تک پہنچ کر بھی جسمانی حسن کی کشش شاعر کے لئے بدستور قائم رہی۔ غالب نے پورے پچاس سال تک شعر گوئی کی۔ اس نصف صدی میں ہر منزل پر وہ جسمانی حسن کو دعوتِ نظر کا سامان سمجھتا اور اُسکے نظارے سے پوری طرح لذت اندوز ہوتا رہا ؎

گر بہ معنی نہ رسی جلوۂ صورت چہ کم است
خمِ زلف و شکنِ طرفِ کُلا ہے دریاب

ظاہر یہ طریقہ ہر کسی کا طریقہ ہے۔ لیکن غالب اس میں اپنی اور عوام کی روش کے درمیان ایک بُنیادی فرق کرتا ہے۔ غالب کا ذوقِ نظارہ بحیثیت مجموعی خالص ذوقِ جمال ہے، ہوسِ بدن نہیں ہے۔ چنانچہ خود کہتا ہے ؎

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی
اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی

اس سے یہ مُراد نہیں ہے کہ اہلِ نظر حسنِ نسوانی کے نظارے سے بے نیاز ہیں۔ فرق اگر ہے تو یہ کہ اہلِ نظر حسن سے "عشق" کرتے ہیں، اس کی "ہوس" نہیں کرتے! "معنی" تک پہنچتے ہیں "صورت" پر نہیں رُک جاتے۔ آغازِ شباب کے طوفانی دور میں بھی غالب کو اس فرق کا احساس ضرور تھا ورنہ "چشمِ پری شفق کدۂ راز ہے مجھے" کا مضمون پیدا نہ ہوتا اور نہ اس قسم کے بعض اور اشعار دورِ اوّل میں ملتے ؎

اسدؔ کو بت پرستی سے غرض درد آشنائی ہے
نہاں ہیں نالۂ ناقوس میں در پردہ "یارب ہا"

ابتدائی کلام میں ایسے اشعار کم یاب ہیں اور اسی لئے زیادہ قابلِ ذکر ہیں۔ اس میں کوئی شبہہ نہیں کہ اس زمانے میں بھی شاعر حسن کے چہرے پر بغیر خواہش کے نظر ڈالنے کی کیفیت سے آشنا تھا ؎

بے سر و برگِ آرزو نے رہ و رسمِ گفتگو
اے دل و جانِ خلق تو ہم کو بھی آشنا سمجھ

لیکن یہ شعر عشق کے عام موضوع سے تعلق رکھتا ہے۔ اس جگہ ہمیں بحث صرف لذتِ دیدار کے مضمون سے ہے جسے غالبؔ جنسی خواہش کے مضمون سے عادۃً الگ رکھتا ہے۔ اس کی مثالیں بکثرت موجود ہیں ؎

باغِ شگفتہ تیرا بساطِ نشاطِ دل
ابرِ بہار خم کدہ کس کے دماغ کا؟

منظور تھی یہ شکل تجلّی کو نور کی
قسمت کھلی ترے قد و رُخ سے ظہور کی

اے روئے تو بجلوہ در آوردہ رنگ را
نقشِ تو تازہ کردہ بساطِ فرنگ را

نہ دارد حاجتِ لعل و گہر حسنِ خدا دادت
عبث در آب و آتش راندۂ بازارگاناں را

غالبؔ نے جوانی کے دنوں میں کلکتے کی سیر کی تھی۔ اُس وقت کلکتہ انگریزوں کا صدر مقام اور آبادی کے لحاظ سے نیم یورپی شہر تھا۔ یہاں حسن

فرنگ کی پوری بہار غالبؔ کی آنکھوں کے سامنے تھی۔ برسوں بعد غالبؔ نے جو مشہور قطعہ کلکتے کے حسن و خوبی کے بیان میں لکھا اُس میں شاعر کے ذوقِ جمال کو زیادہ اور جنسی خواہش کو بہت کم دخل ہے۔ حسنِ فطرت کے ساتھ نسوانی حسن اور ان دونوں کے ساتھ لذتِ ذائقہ کی روزمرہ کیفیتوں کو اس طرح ملا دیا گیا ہے کہ ان میں تمیز کرنا مشکل ہو گیا ہے۔ انسان اور فطرت کے حسن کی یہی تخئیلی یگانگت بلند تر سطح پر ذیل کے مشہور مطلع میں بھی ملتی ہے ؎

سب کہاں، کچھ لالہ و گُل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

غالبؔ کے ذوقِ نظر کی کیفیت صرف یہی نہیں ہے کہ وہ نمایاں طور پر "جمالیت" کے قریب اور "جنسیت" سے دور ہے۔ اِس کا ایک اور امتیاز اس کی فلسفیانہ شدت ہے۔ شاعر کو محض ایک تماشائی کا اندازِ نگاہ پسند نہیں ہے۔ وہ یوں سراپا نظارہ بن جاتا ہے کہ اُس کے روح اور جسم کی تمام قوتیں اُس کی آنکھوں میں سمٹ آتی ہیں۔ وہ حسن کو صرف دیکھتا ہی نہیں، اُس کے نظارے میں کھو جانا چاہتا ہے ؎

ہنوز محرمیِ حسن کو ترستا ہوں
کرے ہے ہر بُنِ مُو کام چشمِ بینا کا[1]

یہ وہ شدید جذبہ ہے جس میں اپنے علیحدہ وجود کا احساس اسے ایک بوجھ سا معلوم ہونے لگتا ہے ؎

کیوں جل گیا نہ تابِ رُخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

---

[1] دورِ اوّل کے ایک شعر میں شوقِ ہم آغوشی کی یہی شدت نظر آتی ہے ؎
اسد جاں نذرِ الطافے کہ ہنگامِ ہم آغوشی　　زبانِ ہر سرِ مو حالِ دل پرسیدنی جانے

یہ مقام اُس منزل کے قریب ہے جہاں صرف حسن رہ جاتا ہے، عشق نہیں رہتا، جہاں شاہد و مشہود ایک ہو جاتے ہیں ؎

وا کر دیئے ہیں شوق نے بندِ نقابِ حسن
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا

نوجوانی کے دنوں میں بھی غالبؔ ذوقِ نظر کی اِس شدت اور گہرائی سے آشنا تھا۔ ذیل کا شعر اگر دورِ اوّل کی یادگار نہیں ہے تو بھی اُس زمانے کے قریب کا لکھا ہوا ضرور ہے۔ کم از کم اتنا یقینی ہے کہ جس وقت یہ لاجواب شعر موزوں ہوا شاعر نے اپنی عمر کا چوبیسواں سال ابھی ختم نہیں کیا تھا ؎

خبر نگہ کو، نگہ چشم کو، عدو جانے
وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے! ـــــ

ذوقِ نظارہ کی فلسفیانہ شدتِ حسن سے غالبؔ کے ذہنی تعلّق کا صرف ایک پہلو ہے، "مانا کہ تیرے رُخ سے نگہ کامیاب ہے" مگر یہ کامیابی شاعر کی معراجِ آرزو نہیں ہے۔ ایسے لمحے آجاتے ہیں جب اُس کا دل کسی اس سے بھی زیادہ لطیف اور مکمل تسلی کے لیے تڑپتا ہے۔ جس میں آنکھ اور کان دونوں برابر کے شریک ہیں ؎

بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا

شاعر کے لیے، لطفِ گفتار کی یہ طلب اتنی سچی اور خالص ہے کہ گفتگو کا مضمون اس لطف پر قطعاً اثر انداز نہیں ہوتا۔ نہ تلخ باتیں آواز کی شیرینی کی لذت کو اس کے لیے کم کر سکتی ہیں ؎

بہ خشم ناسزا می گوید از لطفِ گفتارش
گماں دارم کہ حرفِ دل نشینے بعد ازیں گوید

ایک اور جگہ کہا ہے ؎

دعا کدام؟ وچہ دشنام؟ تشنہ سخنیم
بہ کام ماست زباں چوں زباں بجنباند

یہی خیال اُردو میں اِس سے بھی زیادہ خوبی سے موزوں کیا ہے ؎

مرتا ہوں اُس آواز پہ، ہر چند سر اُڑ جائے
جلاد سے لیکن وہ کہے جائیں کہ "ہاں اور!"

"مضمون" سے قطعِ نظر کیجیے اور صرف "اندازِ" گفتگو کو لیجیے، تو بعض باتیں ایسی ہیں جو عیوبِ گفتار میں گنی جاتی ہیں مثلاً لکنت لیکن محبت کسی عیب کو نہیں پہچانتی۔ جس سے محبت ہو اُس کے مُنہ سے باتوں کا رُک رُک کر نکلنا بھی ایک خاص لُطف رکھتا ہے۔ اس بظاہر انوکھے احساس پر شاعر نے اپنے اس لطیف شعر کی بُنیاد رکھی ہے ؎

زلکنت می تپد نبضِ رگِ لعلِ گہر بارش
شہیدِ انتظارِ جلوۂ خویش ست گفتارش

یہ سب لطیف اور لطیف تر کیفیتیں عشق کو حواس سے ملتی ہیں۔ مگر حواس کی بخشی ہوئی بلند سے بلند لذتیں بھی اُس رُوحانی سُرور سے نیچے ہیں جس میں عشق کسی بیرونی تسلّی کا محتاج نہیں رہتا بلکہ خود اپنے وجود سے تقویت اور اطمینان حاصل کرتا ہے ؎

لذّتِ عشقم زفیضِ بے نوائی حاصل است

یہ جذبہ حواس کی لذتوں سے شروع ہو کر لطیف سے لطیف تر شکلیں اختیار کرتا ہوا بالآخر رُوح کی بلندیوں تک پہنچتا ہے اور وہاں ایک اخلاقی جوہر بن کر چمکتا ہے۔ فارسی اور اردو شاعری کے عام حالات کا خیال کیجیے، تو اس اخلاقی جوہر کا ظہور عجیب و غریب معلوم ہوتا ہے۔ اس شاعری میں عشق رات دن کی بیکاری اور لااُبالی پن کا دوسرا نام ہے۔ عاشق ہوش و خرد سے بے نیاز اور معشوق بے وفا و ستم پیشہ ہوتا ہے۔ لیکن دراصل یہی دُشواریاں اور یہی بیوفائی و ستم پیشگی

انسانی فطرت اور اُس کے ممکنات کو ظاہر ہونے کے لئے للکارتی ہیں اور جیسا شاعر کا ظرف ہوتا ہے ویسا ہی اخلاقی کمال اُس کے تصورِ عشق میں نمودار ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ جذبہ کہیں محض دل لگی کا سامان ہے اور کہیں موت و حیات کی بازی بن جاتا ہے۔ اِس دوسری صورت میں سب سے پہلے عشق کی شدت اور خلوص خود عشق کے وجود کی سفارش بنتے ہیں اور پھر دُنیا کی نعمتوں اور مسرتوں کو وہ مناسب مقام دیتے ہیں جہاں ایثار کا پہلا قدم پڑتا ہے۔ زندگی کی قدروں کا یہ نیا تصور زندگی کو ایک بالکل نیا اور حیرت انگیز مفہوم دیتا ہے ؎

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا
درد کی دوا پائی، دردِ لادوا پایا

اس انکشاف کے بعد متاعِ دنیوی کی کوئی حقیقت نہیں رہتی بلکہ اس کی بربادی انسان کی روحانی عظمت کے فروغ کا بہانہ بنتی ہے ؎

رونقِ ہستی ہے عشقِ خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں

اور ظاہر ہے کہ ایسے عشق کے بغیر زندگی رائگاں ہے ؎

تا فتنہ در نظر نہ نہی از نظر چہ سود؟
تا دشنہ بر جگر نہ خوری از جگر چہ حظ؟

اب حواس کی لذتوں کی ابتدائی منزل اتنی پیچھے رہ گئی ہے کہ شاعر اُسے بہ خوشی دُشمن کی نذر کرنے پر آمادہ ہے۔ اپنے لئے اُس نے روح کی سرور کا بلند مُقام چُن لیا ہے ؎

نظر فروز ادا ہا بہ دُشمن ارزانی،
بہ من سپار اگر داغ سینہ تابے ہست!

اب شاعر کو غمِ عشق پر ناز ہے اور اسی غم میں اُسے خوشی ہے ؎

اے کہ بہ دیدہ غم زِ تُست شِوے کہ بسینہ غم بہ ہست ‏ ‏ ‏ نازشِ غم کہ ہم زِ تُست خاطرِ شادمی دہد

اگر "خاطرِ شاد" کا مفہوم یہی ہے تو پھر خوش نصیب ہیں وہ لوگ جنھیں عشق کی راہ میں سختیاں جھیلنے کا موقع ملے ؎

دانسم ز عاشقاں کہ ستم ہائے دوست را
نسبت بہ مہربانیٔ گردوں نہ کردہ کس

یہ سختیاں عشق کے انعاماتِ خاص میں سے ہیں اور بلند فطرت انسان کو وہ ارزاں عشق قبول ہی نہیں ہے جس میں یہ انعامات ہر کسی کو بلا تمیز نصیب ہوں ؎

کیا آبروئے عشق جہاں عام ہو جفا
رکتا ہوں تم کو بے سبب آزار دیکھ کر

یہی جفا طلبی اور آزار پسندی دُنیا کی سب سے بڑی نیکی ہے جس شخص کو اِس آگ میں سے گزر کر روح کا گداز مل چکا ہے وہ بہشت کی نعمتوں کا مستحق ہے جسے اس آگ میں جل کر پاک ہونا نصیب نہیں ہوا، وہ جنّت کے قابل نہیں ہے ؎

یارب، بہ زاہداں چہ دہی خلد رائیگاں
جورِ بتاں نہ دیدہ و دل خوں نہ کردہ کس

جس عشق کی بلندی کا معیار یہ ذوقِ ستم ہو اُسے اس بات سے کوئی سروکار نہیں ہو سکتا کہ معشوق کا کردار اخلاق کے سماجی اور مقبولِ عام ضابطوں کے مطابق ہے یا نہیں۔ بلکہ معشوق جس قدر حسنِ خلق اور وفا سے دور ہے، اُسی قدر عاشق کو اپنی انفرادی شخصیت کے ارتقا کا موقع بہم پہنچتا ہے۔ غالب نے معشوق کی سیرت کا جو نقشہ پیش کیا ہے اُس میں بجائے کسی اخلاقی خوبی کے تیزیٔ طبیعت اور شوخیٔ مزاج کو خاص طور پر جِلا دی ہے۔ ذیل کے مصرعے جن شعروں سے لیے گئے ہیں اُن پر غور کیجیے: "ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے"؛ "کہوں جو حال تو کہتے ہو مدعا کہیے"؛ "اُلجھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ"!

"کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر سے ملنے میں رسوائی" "میں نے کہا کہ بزم ناز چاہئے غیر سے تہی" "سر اُڑانے کے جو وعدے کو مکرر چاہا" "تھے بسکہ ہر اک اُن کے اشارے میں نشاں اور" "کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا" حقیقت یہ ہے کہ غزل میں معشوق کی اخلاقی سیرت کے متعلق سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یہاں اخلاقی کمال حسن سے نہیں عشق سے وابستہ ہوتا ہے اور عشق کے تقاضے "دین و دل" کے تقاضوں سے بہت بلند ہیں۔ دیوان کے ایک لاجواب شعر میں غالب نے یہ مضمون بڑے جوش و خروش سے بیان کیا ہے ؎

ہاں وہ نہیں خدا پرست، جاؤ، وہ بے وفا سہی!
جس کو ہو دین و دل عزیز، اُس کی گلی میں جائے کیوں!

لیکن اس والہانہ جوش و خروش کے باوجود غالب کے عشق میں نہ حافظ کی شیرینی اور سادگی و برجستگی ہے، نہ میر کا سوز اور عجز و نیاز۔ اس کی ایک وجہ غالب کی فطری عقلیت اور تحلیلی اندازِ فکر ہے۔ چنانچہ خود کہتا ہے ؎

ہم نکتہ سنجِ عشقیم و ہم نکتہ دانِ علم
ناہید بساز و مشتریم طیلساں دہد

غالب کے عشقیہ کلام میں اس خصوصیت کی دوسری وجہ غالب کی انتہائی خودداری اور خودنگری ہے جس کے ہوتے ہوئے میر کی اُفتادگی اور سوز کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ اسی طرح حافظ اور غالب کی فطرت میں بھی ایک بنیادی فرق ہے۔ حافظ میں عقل سے زیادہ احساس پر انحصار ہے۔ غالب میں احساس سے زیادہ عقل کو حصہ ملا ہے لیکن اس مجموعی کیفیت کو بیان کرتے ہوئے نقاد کو وہی مشکل درپیش ہے جس سے غالب کو سمجھتے وقت کسی صورت مفر نہیں ہوتا۔ یعنی غالب کے متعلق کوئی بھی کلیہ وضع کیجیے، شاعر کی سیماب صفت شخصیت طرح طرح کے استثنا ضرور مہیا کر دیتی ہے۔ سادگی اور سوز و گداز کی مثالیں بھی غالب کے کلام میں ضرور مل جاتی ہیں جیسے یہ تین شعر ؎

جان تم پر نثار کرتا ہوں
میں نہیں جانتا وفا کیا ہے

نظر میں کھٹکے ہے بن تیرے گھر کی آبادی
ہمیشہ روتے ہیں ہم دیکھ کر در و دیوار

زمن بہ جرم تپیدن کنارہ می کردی؛
بیا بہ خاکِ من و آرمیدنم بنگر!

لیکن اس قسم کے اشعار غالب کے معمولات میں شامل نہیں ہیں۔ ان کی نوک پلک کی جنبشوں میں غالب کے ہاتھ کی صفائی موجود ہے لیکن عقل کا وہ کڑا پن اور ارادے کا وہ تناؤ جن سے دیوان اور کلیات کے ہزارہا ابیات حصار بند ہیں، ان میں نظر نہیں آتا۔ یہ شعر شاعر کی اُفتادِ طبع کا اعلان نہیں کرتے۔ اِن شعروں کے ساتھ چند شعر آپ کو بجز تلاش کے ہاتھ نہیں آئیں گے اس لیے انھیں بطور نمونۂ کلام کے پیش کرنا غلط ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ جب شاعر کہتا ہے ؎

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر
دامن کو اُس کے آج حریفانہ کھینچیے

تو ہمیں کسی قدر حیرت ہوتی ہے کہ اس "عجز و نیاز" کا استعمال شاعر نے کب اور کہاں کیا تھا کیونکہ ہم نے تو جب دیکھا شاعر "اُس کے دامن کو کم و بیش سختی سے کھینچتا ہوا نظر آیا۔ غالب کا اپنا نفس اس قدر مستحکم ہے کہ اُس کا عام اندازِ کلام یہ ہے ؎

لازم ہے گر مژۂ یار تشنۂ خوں ہے
رکھوں کچھ اپنی بھی مژگانِ خوں فشاں کیلئے

ایک ایک قطرے کا مجھے دینا پڑا حساب　　خونِ جگر ودیعتِ مژگانِ یار تھا

روئے سے اے ندیم ملامت نہ کر مجھے
آخر کبھی تو عقدۂ دل وا کرے کوئی

ان پری زادوں سے لیں گے خلد میں ہم انتقام
قدرتِ حق سے یہی حوریں اگر واں ہو گئیں

خدا شرمائے ہاتھوں کو کہ رکھتے ہیں کشاکش میں
کبھی میرے گریباں کو کبھی جاناں کے دامن کو

وفا کیسی، کہاں کا عشق، جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

جلوہ کن، منّت منہ، از ذرہ کمتر نیستم
حسن با ایں تاب ناکی آفتابے بیش نیست

پیچ آ پڑی ہے وعدۂ دلدار کی مجھے
وہ آئے یا نہ آئے پہ یاں انتظار ہے

تو نے تری افسردہ کیا وحشت دل کو
معشوقی و بے حوصلگی طرفہ بلا ہے!

لطف یہ ہے کہ جہاں غالب اعتراف عجز پر آمادہ ہو وہاں بھی بسا اوقات لہجے کی سختی سے یہ گمان ہوتا ہے کہ فریقِ ثانی کو دعوتِ مقابلہ دے رہا ہے۔

ہم بھی تسلیم کی خو ڈالیں گے　　بے نیازی تری عادت ہی سہی

ذوق و سرور کے عالم میں بھی غالب کی یہ "خود مرکزیت" بار بار اُبھر آتی ہے اُس مشہور پُر کیف مسلسل غزل کو پڑھیے جس کا مطلع ہے ؎

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم
قضا بہ گردشِ رطلِ گراں بگردانیم

اس غزل کے چند شعر یقیناً ایسے ہیں جو عشق کی خالص سرمستی سے لبریز ہیں مثلاً یہ شعر ؎

گہے بہ لابہ سخن با ادا بیامیزیم
گہے بہ بوسہ زبان در دہاں بگردانیم

لیکن اسی غزل میں ایسے شعر بھی ہیں جو کیفِ عشق سے کہیں زیادہ غالب کے اپنے مستحکم نفس سے لبریز ہیں ؎

اگر ز شحنہ بود گیر و دار نندیشیم — وگر ز شاہ رسد ارمغاں بگردانیم
اگر کلیم شود ہم زباں سخن نکنیم — وگر خلیل شود میہماں بگردانیم

اپنی "خود مرکزیت" کی تاویل غالب نے اپنے لطیف ترین ظریفانہ انداز میں یوں کی ہے ؎

سچ کہتے ہو، خود بین و خود آرا ہوں، نہ کیوں ہوں؟
بیٹھا ہے بتِ آئینہ سیما مرے آگے!

غالب کا رشک، جسے عام طور پر محض اُس کے اندازِ بیان کی جدت طرازی سمجھ لیا جاتا ہے، در اصل اس کے سماجی ماحول سے اس کی شخصیت کے اسی پہلو کی ٹکر[1] کا نتیجہ ہے ؎

اُبھرا ہوا نقاب میں ہے اُن کی ایک تار
مرتا ہوں میں کہ یہ نہ کسی کی نگاہ ہو!

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے — مرتے ہیں ولے اُن کی تمنا نہیں کرتے

اسی خودداری و خودنگری کا ایک دوسرا پہلو وضعداری ہے جس کا غالب کو اتنا خیال ہے کہ ملاقات کی مسرت کو اُس پر بے تکلف قربان کر دیتا ہو ؎

واں وہ غرورِ عز و نازیاں یہ حجابِ پاسِ وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں، بزم میں وہ بلائے کیوں

یہی جذبہ اس قسم کے شعروں کا پس منظر ہے ؎

ہے خبر گرم اُن کے آنے کی
آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

کہتے ہوئے ساقی سے حیا آتی ہے ورنہ
ہے یوں کہ مجھے دُردِ تہِ جام بہت ہے

یا بہ بساطِ دلبری عام مکُن ادائے لطف
یا زنگاہِ خشمگیں مژدۂ امتیاز دہ

ابھی ہم نے یہ کہا تھا کہ غالب کی فطری عقلیت، اُس کی نیاز مندی اور سرافگندگی کو سدِّ راہ ہے۔ جو شخص بات بات میں "معاملہ شناسی" کے رموز کھولتا ہوا سے عجز و الحاح سے قدرۃً کم سروکار ہوتا ہے اس لئے کہ معنی آفرینی اور نکتہ طرازی دونوں زار نالی کے حریف ہیں۔ مثلاً

قطع کیجے نہ تعلق ہم سے

ایک بالکل قدرتی درخواست ہے لیکن شاعر کی ذہنی ذکاوت مصرعِ ثانی میں ایک غیر متوقع لطیفہ پیدا کرتی ہے۔

کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی

اسی قسم کی التجا اس فارسی شعر میں بھی ہے مگر یہاں ایک اور نکتہ پیدا کیا ہے ؎

اگر نہ بہرِ من از بہرِ خود عزیزم دار
کہ بندہ خوئی او خوئی خداوندست

یا رشک کے مضمون میں یہ جدّت ملاحظہ کیجیے، ؎

رشک کہتا ہے کہ اُس کا غیر سے اخلاص حیف

بالکل صاف بات ہے لیکن شاعر فوراً اپنے آپ کو تسلی دیتا ہے کیونکہ ؎

عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا!

ان اشعار کی خوبی مسلم، لیکن اس خوبی کا نام نہ نرمی و شیرینی ہو سکتا ہے اور نہ سوز و گداز۔

غالبؔ کی عقلیت بارہا مضامینِ عشق میں بھی دلیل آرائی کے موقعے ڈھونڈتی ہے۔ کسی ایسے شخص سے عجز و نیاز کی زیادہ اُمید رکھنا لاحاصل ہے جو عشق کے معاملات میں بھی بحث و استدلال کا دروازہ کھول دینے کا عادی ہو ؎

غلط ہے جذبِ دل کا شکوہ، دیکھو جرم کس کا ہے
نہ کھینچو گر تم اپنے کو، کشاکش درمیاں کیوں ہو؟

یہ ناممکن ہے کہ دوسری طرف سے کوئی غلط دلیل پیش ہو اور غالبؔ چُپ رہ جائے۔ اور نہیں تو اُس کے لیے تعریضاً کم از کم اتنا کہہ دینا لازم ہو جاتا ہے کہ "بجا کہتے ہو، سچ کہتے ہو، پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو"۔ گالی کے بدلے وہ خواہ دُعا ہی دے لیکن کوئی نہ کوئی جواب دینا اس پر فرض ہے ؎

واں گیا بھی میں تو اُن کی گالیوں کا کیا جواب؟

کلیات میں ایک پُر لطف شعر اسی موضوع پر ملتا ہے ؎

خاموشی ما گشت بد آموز بتاں را
زیں بیش دگر نہ اثرے بود فغاں را

اِس معاملے میں غالبؔ کوئی لگی لپٹی نہیں رکھتا ؎

ہر گونہ رنج کز تو درِ اندیشہ داشتم ۔۔۔ ہم با تو در مباحثہ گفتم بہ پیشِ تو

یہی عقلیت جنونِ عشق میں بھی غالبؔ کے ہاتھ سے ہوش کا دامن چھٹنے نہیں دیتی۔ وہ اِس دیوانگی کے عالم میں صحرا کی خاک چھانتا پھرتا ہے۔ کبھی کبھی ناگہاں منزلِ محبوب کے پاس جا نکلتا ہے لیکن اپنی مجنونانہ حرکات کو اس سکونِ خاطر اور سلامتِ طبع سے دیکھتا ہے جیسے عشق میں کوئی اور شخص مبتلا ہے اور وہ خود محض ایک تماشائی ہے ؎

گوشۂ ویرانہ را آفتِ ہر روزہ ام
منزلِ جانانہ را فتنۂ ناگاہیم

"آفت" اور "فتنہ" ان دو لفظوں کے استعمال نے شعر کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔ کیونکہ ان سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ شاعر خود اپنی کمیں میں بیٹھا گویا کسی دوسرے کی نظروں سے اپنے آپ کو دیکھ رہا ہے۔ میرؔ اور غالبؔ کی عشقیہ شاعری میں فرق اس وجہ سے بھی کچھ زیادہ نمایاں ہو گیا ہے کہ میرؔ صاحب میں وہ کیفیت نہیں ہے جسے انگریزی میں Sense of Humour کہتے ہیں۔ اِسے لفظی طور پر "احساسِ ظرافت" مگر معنوی لحاظ سے "سلامتِ طبع" کہنا چاہیے۔ ایسی سلامتِ طبع کو خود فروشی و اُفتادگی سے بیر ہے۔ میرؔ کی عاشقانہ بے نفسی اُس شخص میں ہو بھی نہیں سکتی جس کی سلامتِ طبع کی بیداری کا عالم یہ ہو کہ ایک آنکھ سے محبوب کو۔ دوسری آنکھ سے اپنے آپ کو اور ایک تیسری آنکھ سے دونوں کے ربطِ باہم کی کیفیت کو دیکھتا جا رہا ہو ؎

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو بُرا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے

غالبؔ نے ایک فارسی شعر میں "برہمن" پر اعتراض کیا ہے کہ بتوں کا جلوا دیکھنے کے بعد بھی اس کے ہوش بجا رہتے ہیں لیکن یہی اعتراض خود غالبؔ پر بھی وارد ہوتا ہے ؎

بُت را بجلوہ دیدہ و بر جائے ماندہ است | گر بحث می کنم بہ برہمن ز دین خویش

دیوان میں کم از کم ایک غزل اس قسم کی بھی ملتی ہے جو یقینی طور پر ایک ایسی عورت کے متعلق ہے جس سے غالب نے واقعی محبت کی لیکن اس غزل کے مقطع میں غالب کی اُسی تیسری آنکھ کی روشنی جھلک رہی ہے ؎

عشق نے پکڑا نہ تھا غالبؔ ابھی وحشت کا رنگ
رہ گیا، تھا دل میں سو کچھ ذوقِ خواری ہائے ہائے

اشعارِ ذیل میں بھی یہی خصوصیت موجود ہے ؎

بہ پایانِ محبت یاد می آرم زمانے را
کہ در دل عہدِ وفا نابستہ دادم دلستانے را

ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنّا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

رہے دل ہی میں تیر اچھا، جگر کے پار ہو بہتر
غرض شستِ بُتِ ناوک فگن کی آزمائش ہے

واردات قلبی کی یہ آزمائش، یہ تماشا، یہ جادہ، علم النفس کے طریق کار سے ملتی جلتی ہے۔ ایسے بیسیوں اشعار نظر آتے ہیں جن میں غالب کا عشق عاشقانہ نہیں طالب علمانہ ہے۔ اُسے عشق کی نفسیاتی کیفیتوں سے عشق ہے چنانچہ اس کے عشقیہ کلام کا ایک قابلِ فکر حصّہ انہیں کیفیتوں کے مشاہدے پر مبنی ہے۔ اس مشاہدے کی وسعت اور ہمہ گیری، لطافت اور گہرائی غزل کی دنیا میں اپنی مثال آپ ہیں۔ "معاملہ بندی" میں دوسرے غزل گو شعرا نے بھی کمال دکھایا ہے لیکن غالب کا امتیاز یہ ہے کہ وہ نہ صرف حسن و عشق کے باہمی معاملات کی تصویر کھینچتا ہے بلکہ بے انتہا صفائی اور خوبی سے ان محرکات کی تشریح بھی کر دیتا ہے جو ان معاملات کے پیچھے ہیں۔ حسن و عشق کے موضوع پر غالب کے

کلام کا بہت بڑا حصہ شفاف ہے، کثیف نہیں مثلاً یہی ایک کیفیت کہ حُسن اپنے آپ کو عشق کی خاطر آراستہ کرتا ہے طرح طرح کے واقعات، واردات اور معاملات میں ظاہر ہوتی ہے ؎

حُسن بے پروا خریدار متاعِ جلوہ ہے
آئینہ زانوئے فکرِ اختراعِ جلوہ ہے

اے بہ سرابِ حُسنِ خلق تشنۂ سعیٔ امتحاں
شوق کو منفعل نہ کر ناز کو التجا سمجھ

حُسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

جلوہ از بسکہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہرِ آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

جب کرم رخصتِ بے باکی و گستاخی دے
کوئی تقصیر بجز خجلتِ تقصیر نہیں

اسی طرح "شرم" کے موضوع پر یہ تین شعر دیکھیے ؎

غیر کو یارب وہ کیونکر منعِ گستاخی کرے
گر حیا بھی اُس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے

کبھی نیکی بھی اُسکے جی میں گر آجائے ہے مجھ سے
جفائیں کرکے اپنی یاد شرما جائے ہے مجھ سے

شرم اِک ادائے ناز ہے اپنے ہی سے سہی
ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں

معشوق کے مطالعۂ نفس سے قطع نظر خود عاشق کے وارداتِ قلبی کے مشاہدے پر غالبؔ کے اشعار کی تعداد اس قدر زیادہ ہے کہ یہاں ان کا حوالہ دینا تحصیل حاصل کے برابر ہوگا۔ لیکن غالبؔ کو حسن و عشق کے متعلق محض نفسیاتی نکات ہی سے شغف نہیں ہے۔ وہ اِس مضمون پر بارہا متعدد واقعات کی ایک زنجیر پیش کر دیتا ہے، جن میں کئی جذبات و حسیات برسرِ منظر آتے ہیں۔ اس سلسلۂ واقعات کو ذرا کھول کر دیکھیے، تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ انسانی "نفسیات" ہی نہیں، ایک "ڈراما" ہمارے سامنے ہے ؎

خدا را وقتِ پرسش نیست، گفتم، بگذر از غالبؔ
کہ ہم جاں برلب و ہم داستاں ہا برزباں دارد

عیادت ست نہ پُرخاش تند خوئی چیست
بیا و غمزدہ بنشیں و لب گزاں بر خیز

ذکر اُس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا

اعتبارِ عشق کی خانہ خرابی دیکھنا
غیر نے کی آہ لیکن وہ خفا مجھ پر ہوا

اُس بزم میں مجھے نہیں بنتی حیا کیے
بیٹھا رہا، اگرچہ اشارے ہوا کیے

یہ ڈراما صرف عشق کا ڈراما ہی نہیں، انسانی فطرت کا ہر اور رنگ مرقع ہے، دوستی دشمنی، عجز و غرور، شرافت و رذالت، مسرت و غم، ہمت کی بلندی و پستی کا کون سا رنگ ہے جو اس مرقع میں نظر نہیں آتا۔ مکمل تصویر زندگی کے ایک عظیم الشان دور کی تصویر ہے اس تصویر کے بعض پہلو ہمارے لیے کوئی کشش نہیں رکھتے بعض دوسرے پہلو ہمارے جدید احساس کو گراں گزرتے ہیں۔ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ یہ زندگی مر چکی ہے اور مردہ چیزیں دلچسپ نہیں ہوتیں۔ لیکن انسانی فطرت کو موت نہیں آتی۔ سماج کو نئے دستور ملتے ہیں، نئے تمدن آتے ہیں مگر نئے انسان نہیں آتے۔ غالب کا ہاتھ انسانیت کی نبض پر ہے، اور یہ نبض آج بھی اسی طرح چلتی ہے جس طرح سو برس، پانچ سو برس، ایک ہزار برس پہلے چلتی تھی۔ عشق گلیوں سے نکل کر محل سراؤں میں پہنچ جائے تو صرف اس کا خول بدل جاتا ہے، مغز نہیں بدلتا۔ غالب کی شاعری میں عشق کا جو ڈراما ہمیں ملتا ہے اس کا پس منظر چھوٹے چھوٹے اشاروں، چھپے چھپے کنایوں کی روشنی میں بتدریج واضح ہونے لگتا ہے اور بالآخر گزری ہوئی صدیوں کا وہ ناموجود ماحول اس طرح زندہ ہو جاتا ہے کہ مغلیہ ہندوستان کی زندگی کے عیش و نشاط اور لطافت و کثافت کا پورا ڈراما ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ شاعری تاریخ نہیں ہوتی لیکن غالب کا کلام اسلامی ہندوستان کی سماجی اور روحانی تاریخ کا خلاصہ ہے۔ جس کا جی چاہے آج بھی غالب کے اشعار کے بین السطور میں اس پرانی زندگی کو ایک بار پھر زندہ دیکھ لے۔ بایں ہمہ ایک بنیادی حقیقت کبھی نہیں بھولنی چاہیے اور وہ یہ کہ گو غالب کی شاعری میں عہدِ مغلیہ کے رسم و رواج نے انسان کا چہرہ اپنے مخصوص آب و رنگ سے چمکایا ہے لیکن ان اشعار میں اس چہرے کا بنیادی انسانی نور آج بھی اسی طرح قائم ہے جس طرح ایک سو برس پہلے تھا۔

نظر ثانی ۹ را پریل ۱۹۵۲ء

آلِ احمد سرور

غالبؔ کی عظمت

اُردو میں پہلی بھرپور اور رنگا رنگ شخصیت غالبؔ کی ہے۔ ان سے پہلے کئی شاعروں کی شخصیت قابلِ توجہ ہے مگر کسی میں اتنی رعنائی اور رنگینی نہیں ہے۔ حالی نے یادگارِ غالبؔ میں اسی لیے، ان کی جامعیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اسی شخصیت کے اثر سے اُن کی شاعری پہلو دار اور تہ داری، اُن کی عظمت کو سمجھنے کے لیے، سب سے پہلے اس شخصیت کے عناصر کو ذہن میں رکھنا ہے۔

غالبؔ ایبک ترک تھے سپہ گری ان کا آبائی پیشہ تھا۔ غالبؔ کے یہاں "شمشیر و سناں اور طاؤس و رباب کا" امتزاج نظر آتا ہے۔ شخصیت میں نسلی وجسمانی خصوصیات کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ لیکن ماحول اور تربیت کے اثرات بھی بڑی حد تک اس کے اظہار میں حصہ لیتے ہیں۔ تربیت اور ماحول شخصیت کو مکمل نہیں کرتے۔ دباتے، نکھارتے، بگاڑتے، بناتے ہیں، غالبؔ کے خون میں جو عیش امروز کی رنگینی ہے وہ موروثی خصوصیات کی وجہ سے ہے۔ اُن کے یہاں جو زندگی کی نعمتوں اور برکتوں سے لطف اُٹھانے اور نشاط کے جام کو آخری قطرہ تک چڑھا جانے کا حوصلہ ہے اس کا راز اُن کے خاندان میں تلاش کرنا چاہیے۔ اُن کے حلیے جسمانی خصوصیات، وضع قطع، لباس، طرزِ معاشرت کی جو جھلکیاں ملتی ہیں اُن سے معلوم ہوتا ہے کہ اُن کے یہاں کسی کجی یا کمی کو نقاب نہیں بنایا گیا ہے۔ کوئی محرومی سرشاری بن کر نہیں آئی ہے اُن کے یہاں شوقِ فضول اور جراَتِ رندانہ کی کبھی کمی نہیں

رہی۔ انھیں بچپن کی تفریحات، جوانی کی رنگ رلیوں، عیش و عشرت کی بہاروں سب میں حصہ ملا اگرچہ اُن کے ارمان نکلنے پر بھی نہیں نکلے۔ وہ دریا سے سیراب ہوئے مگر پیاسے رہے۔ یہ تشنگی، یہ پیاس، یہ بےچینی، یہ بہت کچھ حاصل ہوتے ہوئے بے حاصلی کا احساس معمولی نہیں ہے۔ اس سے غالب کی کشش کا راز سمجھ میں آتا ہے۔ چنانچہ اُن کی شخصیت میں سب سے زیادہ اہمیت اسی سیرابی اور تشنگی کی ہے جو ایک بڑے فنکار کی پہچان ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ غالب کے بچپن میں کوئی ایسا گہرا رومانی اثر نہیں ملتا جو شروع سے اُن کی شخصیت کو ایک سانچے میں ڈھال دیتا۔ میر کو بچپن سے تصوف کے اثرات ملے، اقبال کو گھریلو ماحول میں درویشی اور گہری مذہبیت ملی۔ غالب کو بے فکری اور عیش امروز ملا۔ نسلی خصوصیات کی وجہ سے وہ ہندوستان کی تہذیب کے منفی اور انفعالی پہلوؤں کو پوری طرح جذب نہ کر پائے تھے کہ ملا عبدالصمد کے ذریعہ سے عجم کے حسن طبیعت سے آشنا ہوئے۔ غالب نے جب شاعری شروع کی تو نہ تو اُن پر مذہب کے گہرے اثرات تھے، نہ تصوف کے۔ اُن کی بےچین اور شوخ طبیعت جو فارسی سے اسی طرح متاثر ہو چکی تھی جس طرح کوئی اپنی مادری زبان سے ہوتا ہے، رنگین خوابوں کی دلدادہ ہو گئی۔ بیدل کے اثر کو حالی نے ایک ذہین طبیعت کی مشکل پسندی مانا ہے۔ حمید احمد خاں نے یہاں تحلیلی نظر اور فلسفیانہ میلان دیکھا ہے۔ حقیقت دونوں کے بین بین ہے۔ غالب اس عمر میں فلسفیانہ نظر پیدا نہ کر سکتے تھے، ہاں خیال بندی اور نازک خیالی کے طلسم میں اسیر ہو سکتے تھے۔ چونکہ وہ ایک ایسے طبقے سے تعلق رکھتے تھے جو زوال آمادہ سہی فارغ البال تھا۔ اس لئے یہ ذہنی زندگی اور اُس کے پُراسرار میدان غالب کے لیے کشش رکھتے تھے۔ اردو شاعری میں یہ کشش اس وجہ سے قابلِ قدر ہے کہ غالب کے زمانہ کی اردو شاعری دربار سے تعلق کی وجہ سے لفظوں کے طلسم اور سستے عشقیہ جذبات میں محدود ہوتی جا رہی تھی۔ لکھنؤ اسکول کے نقوش بن چکے تھے۔ زبان

کو آراستہ کرنے کا جنون شروع ہو چکا تھا۔ تصوّف ایک روایت رہ گیا تھا۔ عشق، زندگی کے ایک گہرے اور شدید تخلیقی جذبے سے سمٹ کر جنسی لذتیت کی طرف مائل ہو رہا تھا۔ فنکاروں کی عزّت ہونے لگی تھی۔ مگر اس کی وجہ سے فن کی پرستش شروع ہو گئی تھی۔ میؔر کی گہری اور جذباتی صداقت کو لوگ بھولنے لگے تھے۔ اور دوارسے بیشتر ازیادہ مقبول ہونے لگا تھا۔ غالب کے زمانہ میں کوئی بھی اپنی روایات، اپنی تہذیب، اپنی رنگین مگر سطحی دنیا سے بیزار یا باغی نہیں ہے (غالب باغی نہ تھے مگر اس دُنیا سے مطمئن بھی نہ تھے۔ اُن کی ذہنی آوارگی اُن کی بعد کی صحت مندی کو ظاہر کرتی ہے)۔ اس ساری تمہید کا حاصل یہ ہے کہ غالبؔ جب جوان ہوئے، اور شعر کہنے لگے تو اپنے گردو پیش میں انھیں ذہنی آسودگی نہ ملی۔ اپنے اشعار میں کوہ کندن وکاہ برآوردن بھی ہے۔ الہام بھی اور اہمال بھی، لیکن اُن سے غالب کی انفرادیت ظاہر ہوتی ہے۔ پہلے دور کے اشعار میں نظر زیادہ ہے نظارہ کم، مگر نظر کی موجودگی سے آگے کے روشن نظاروں کا علم ہوتا ہے۔ ان اشعار میں ایک رومانیت جھلکتی ہے جو اس زمانے کے کلاسیکل معیاروں سے مطمئن نہیں ہے لیکن جسے ابھی زندگی کے رومان کے بجائے خیالی طلسمات پسند آتے ہیں۔ غالب بیدل کے چکر سے نکلنے کے باوجود بیدل کی رمزیت کو نہ چھوڑ سکے۔ اس رمزیت نے اُن کی شاعری میں عجیب عجیب گُل کھلائے۔ یہ معمولی بات نہیں ہے کہ بیدل کے بعد غالب حزیں۔ ظہوری، عرفی اور نظیری کی طرف متوجہ ہوئے اور میؔر کی طرف سب سے آخر میں۔ یہ ترتیب ان کی شاعری کے ارتقا میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔

۲ غالبؔ کو ایک تندرست جسم۔ رگوں میں دوڑتا ہوا لہو اور ایک بےچین طبیعت فطرت سے حاصل ہوئے۔ جو اُن ہونے پر انھیں اپنے طبقے کی مشکلات کا علم ہوا۔ جاگیردارانہ نظام کے ایک ممتاز فرد ہونے کی وجہ سے ان میں

وضع داری، شانِ امتیاز، حسن پرستی، انانیت، کنبہ پروری آئی بچپن کی فارغ البالی زندگی کا ایک آئیڈیل بن گئی جسے حاصل کرنے کی کوشش میں وہ ساری عمر لگے رہے۔ پنشن کی تگ و دو محض مالی جد و جہد نہیں ہے، ایک خاندانی حق کو حاصل کرنے کی کوشش بھی ہے۔ غالب اپنے خاندان پر فخر کرتے ہیں۔ وہ لوگوں کی پرورش کا بار بھی اُٹھا سکتے ہیں۔ وہ شرفا کی بد حالی نہیں دیکھ سکتے۔ غدر کا سانحہ بھی اُن کے لیے اس لیے الم ناک ہے کہ شریف ذلیل ہو گئے اور زندگی کی قدریں بدل گئیں۔ قصیدہ گوئی محض خوشامد نہیں ہے، کمالِ فن کا مظاہرہ بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تشبیب میں بڑے بڑوں سے نکل جاتے ہیں گو مدح میں اُفتاں خیزاں نظر آتے ہیں۔ اگر غالب باغی ہوتے تو وہ غزل اور قصیدوں کے چکر میں نہ پڑتے۔ اگر خاندانی رئیس نہ ہوتے تو نظیر کے کوچے میں داخل ہو جاتے۔ شاعری غالب کے زمانے میں تہذیبی قدر و قیمت رکھتی تھی۔ یہ داد عیش بھی تھی اور سامان تعیش بھی۔ غالب نے بازار کی مانگ سے فائدہ اُٹھایا، مگر صرف بازار کی مانگ پر کبھی نظر محدود نہ کی۔ غالب اور شیکسپیر اس لحاظ سے ایک سی شخصیت رکھتے ہیں۔

غالب کے زمانے میں دہلی کی آخری بہار تھی۔ بہت سے لوگ صرف بہار کو دیکھتے رہے۔ غالب کی نگاہوں میں کچھ اور بہاریں بھی تھیں۔ اُن کے اندر اُس نظامِ حکومت سے وفاداری کا جذبہ پیدا نہ ہو سکا۔ ان کا بانکپن ایک مجبور اور معذور درباری کی ذہنیت نہ پیدا کر سکا۔ بہادر شاہ ظفر کبھی اُن سے اس طرح خوش نہ رہے جس طرح ذوق سے۔ وہ کسی دربار سے وابستہ نہ ہو سکے۔ دربار سے فائدہ اُٹھانے میں اُنھیں پس و پیش نہ تھا۔ شاہی کے اس آخری دَور میں وہ پہلے انفرادیت پرست تھے، اور انفرادیت پرستی کا وہ دَور جو سرمایہ داری میں فروغ پاتا ہے ابھی دور تھا۔ شاہی کے اس دور کو باقی رکھنے کے لیے، جس مذہبی جذبے کی مدد مل جاتی تھی، غالب وہ مدد نہ دے سکتے

تھے اُن کے یہاں مذہبیت نہ گہری ہے نہ زیادہ اہم۔ وہ ہندوستانی تصوف کی ایک آزادی ماورائیت اور وحدانیت تو لے لیتے ہیں، مگر اُس کی طرف بھی زیادہ توجہ نہیں کرتے ہاں اُن کے یہاں جو وسیع المشربی ہے، وہ اُن کی انسان دوستی کو ظاہر کرتی ہے۔ اُن کے دوستوں میں انگریز، ہندو، شیعہ، سنّی، اکثر مولوی اور پُرانے رند سب شامل ہیں۔ وہ ان سب میں مل جُل جاتے ہیں، مگر اُن سے علیحدہ بھی ہیں۔ عورت اور شراب اُن کے نشاطِ زندگی کو بڑھاتے ہیں، یہ اُن کی زندگی نہیں ہیں۔ اردو شاعری میں ان کی مہذّب رندی ایک نئی روایت کا آغاز کرتی ہے۔ وہ نشہ چاہتے ہیں مگر نشے باز نہیں ہیں۔ شراب نشاطِ زندگی کو بڑھانے کے لیے ہے خود مایۂ نشاط نہیں ہے۔

غالب کی اُردو اور فارسی شاعری کے بُنیادی تصورات علیحدہ علیحدہ نہیں ہیں، دونوں میں ایک فلسفیانہ مزاج ملتا ہے۔ کوئی گہرا فلسفہ نہیں ملتا۔ یہ کہنا غلط ہے کہ "غالب فلسفۂ مسرت کی تلقین کرتے ہیں" وہ نہ تو قنوطی ہیں نہ رجائی۔ ہاں اُن کے یہاں امید و بیم۔ عیش و غم۔ آرزو و شکستِ آرزو، مسرت و حسرت کی رنگا رنگی ملتی ہے۔ اُن شعرا کے یہاں جو غزل کو اپنا ذریعہ اظہار بناتے ہیں۔ کوئی فلسفہ ڈھونڈھنا عبث ہے۔ غزل کا آرٹ مسلسل اور مربوط تعمیری اور منظم فکر کے لئے موزوں نہیں ہے۔ یہ اشاعت کی دُنیا یکتا ہے، اور لطیف و نازک رمز کی بستی کسی واضح اور روشن نظریئے کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ غالب نے ایک جگہ تنگنائے غزل، کا ذکر کرتے ہوئے اپنے بیان کے لئے زیادہ وسعتیں طلب کی ہیں۔ مگر اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے، کہ غالب نے غزل کے فن اور فارم کو نہیں مانا۔ اُنھوں نے اسے مانا اور برتا بھی۔ غالب اگر اس فارم سے مطمئن نہ تھے مگر اُن کے بیشتر جواہر پارے اس صنف میں ملتے ہیں غالب کے یہاں فلسفہ ملتا ہے مگر وہ فلسفی نہیں ہیں، جن معنوں میں اقبال فلسفی ہیں۔ اُن کی شاعری کا کوئی پیام نہیں ہے۔ جن معنوں میں حالی اور اکبر کا پیام ہے۔

وہ فلسفیانہ ذہن رکھتے ہیں۔ اُن کا مزاج جذبے سے بڑھ کر فکر کی طرف لے جاتا ہے۔ وہ تحلیلی نظر رکھتے ہیں۔ انھوں نے اردو شاعری کو ایک ذہن دیا۔ یہ ذہن اپنے زمانے کے تہذیبی اثرات سے باخبر ہے۔ فلسفے اور تصوف کے مسائل کو جانتا ہے۔ مذہبی اور اخلاقی قدروں سے آشنا ہے۔ مگر اُن میں سے کسی کا پوری طرح پابند نہیں ہے۔ غالب کے زمانے میں جو فکری سرمایہ تھا، غالب کے یہاں وہ ایک اور شان سے نظر آتا ہے۔ غالب کا شوخ، منفرد، آزاد، زندہ دل اور جاندار، انداز نظر ان خیالات کو رنگین اور دلکش بنا دیتا ہے۔ ہمارے لیے ان خیالات کی اہمیت اس وجہ سے بڑھ جاتی ہے کہ ہمارا دور صرف جذبے کا پرستار نہیں ہے۔ وہ جذبے کی قدر و قیمت کو جاننا چاہتا ہے۔ غالب کے یہاں سب سے پہلے کچھ قدریں ملتی ہیں۔ ان کا حکیمانہ اور شاعرانہ استدلال، بکھری ہوئی، منتشر اور پراگندہ تصویروں میں کوئی ربط اور معنی ڈھونڈھنا چاہتا ہے۔ اس اندازِ نظر، اس گرمیِ اندیشہ، اس "اشارت اور عبارت" سے ہمیں ذہنی تسکین میسر آتی ہے اور اس کے اثر و معنی میں ہمیں اپنے رمز و معنی ملتے ہیں۔ انھیں معنی میں وہ آفاقیت (Universality) رکھتے ہیں۔ اُن کے افکار اور اُن کا پیرایۂ اظہار، دونوں ہمیں اُن کی زندگی اور اپنی زندگی کی صرف ایک جھلک ہی نہیں دکھاتے اس کے متعلق کچھ سوچنے پر مجبور کرتے ہیں۔ غالب سے پہلے کے اچھے شاعر ہمیں اس طرح سوچنے پر مجبور نہیں کرتے، وہ اس طرح زندگی کی چلتی پھرتی تصویروں اور جذبات کی پرچھائیوں میں کوئی سلسلہ نہیں ڈھونڈھتے۔ میر جیسے بڑے شاعر کا مطالعہ بھی ہمیں ایک گہرے نرم، جذباتی سیلاب میں غرق کر دیتا ہے۔ میر کے یہاں عشق تازہ کار و تازہ خیال ہے۔ اُن سے آشنا ہو کر ہم زندگی کی لطافتوں سے آشنا ہوتے ہیں، مگر میر کا تخیل غالب کے تخیل کی طرح عکس ہیں (Kaleidoscopic.)

نہیں ہے۔ میر کے یہاں عشق پر ہندوستانی تصوف کی روایات چھائی ہوئی ہیں۔ غالب کے عشق میں سمرقند و بخارا، قدیم ایران، اور ہندوستان تینوں مل جل گئے ہیں۔ اس وجہ سے غالب کا تخیل زیادہ حشر خیز ہے اور زیادہ خلاق۔ غالب کی عشقیہ شاعری میں ہمیں وہ سوز و گداز، وہ سپردگی اور والہانہ پن نہیں ملتا جو میر کا طرۂ امتیاز ہے اور نہ وہ لذت اور واقعیت ہے جو مومن کے معاملات کی جان ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب کے یہاں زندگی کا سوز و گداز زیادہ ہے۔ غالب نے عشق کیا تھا مگر انھوں نے زندگی کے دوسرے تجربات بھی حاصل کیے تھے۔ غالب کے یہاں درد و غم بھی ہے مگر اس درد و غم سے بلند ہونے اور اس پر کبھی کبھار ہنس لینے کا جذبہ بھی۔ غالب مریض نہیں ہیں۔ وہ مریضِ عشق بھی نہ ہو سکے وہ اپنے محبوب کی موت پر آنسو بہاتے ہیں مگر ان کی ساری عمر آنسو بہانے میں نہیں گزرتی۔ ایک ایک شوخ اور آزاد طبیعت ان کے یہاں وہ لطیف حس بیدار کر دیتی ہے جسے (sense of humour) کہتے ہیں۔ یہ خصوصیت نئی تہذیبی تحریکوں میں نہیں پختہ تہذیبی تحریکوں میں آتی ہے۔ غالب ایک تہذیب کی پختگی کے آخری دور کی یادگار ہیں۔ جاگیردارانہ تہذیب کی شان و شوکت کے ساتھ ان کے یہاں جو بے اطمینانی ملتی ہے وہ ان کے نئے پن کو ظاہر کرتی ہے مگر یہ نیا پن پرانے معیاروں سے بیزار نہیں ہے۔ صرف ان سے بلند ہے۔ اردو غزل کو انھوں نے جذباتی سطحیت اور ادنیٰ لفظ پرستی کے بجائے گہری رمزیت اور رنگین معنی آفرینی سکھائی۔ داخلیت ان کے یہاں بھی ہے۔ مگر ان کے یہاں خارجی چیزوں کے حسن کا احساس بھی ہے۔ حالی نے غالب کی جدت پسندی۔ تشبیہات و استعارات، پہلوداری اور ظرافت پر زور دیا ہے۔ اکرام نے ان کی نفسیاتی ژرف بینی پر۔ بجنوری نے ان کے یہاں زندگی کے سارے نغموں پر۔ یہ اشارے صحیح ہیں، مگر کافی نہیں ہیں۔ غالب کے

یہاں ایک ایسی رنگین شخصیت ملتی ہے جو مذہبی اور اخلاقی سہاروں کے بجائے انسانی Humanetic سہارے ڈھونڈھتی ہے، جو بہشت اور اس کی حوروں کے بجائے "روزن در" اور "انتظار کے بعد وصل" کی قائل ہے جو بہارِ بستر و نور وز آغوش' کی بھی دلدادہ ہے اور آئینہ تکرار تمنا کو بھی سمجھتی ہے۔
غالب کی شاعری میں انسان اور ادب پہلی دفعہ بے سہارے کے، اپنی عظمت کے بل پر، کھڑے نظر آتے ہیں۔ انھیں کسی اور سہارے کی ضرورت نہیں۔
اس لیے، غالب کا مطالعہ ہمارے اندر ایک وسعت نظر پیدا کرتا ہے، وہ ہمیں "خمارِ رسوم و قیود" سے آزاد کرتا ہے، انسانی شخصیت کی پُرپیچ راہوں میں روشنی دکھاتا ہے۔ ماضی پرستی سے روکتا ہے۔ انفرادیت سکھاتا ہے۔ زندگی کی تکلیفوں پر کڑھنے اور کراہنے کے بجائے، ایک حوصلہ عطا کرتا ہے۔
زندگی کی سختیاں بھی غالب کو اسیر اور اُن کے ذہن کی تجلّی کو ماند نہ کر سکیں۔ زنجیر کی سختی نے اُنھیں فریاد پر مجبور بھی کیا تو وہ نالہ اعتبار نغمہ، لے کر نکلا۔ غالب سے تخئیل کی دولت، غم بھی نہ چھین سکا۔ غالب کے یہاں شاعری ایک آئینہ ہے۔ غالب اسی لیے، اپنے زمانے میں اتنے مقبول نہ ہو سکے کہ اس وقت عام طور پر لوگ اتنی بیباک نگاہی کی تاب نہیں لا سکتے تھے۔
غالب کی فکر و نظر کی اہمیت تو واضح ہو گئی۔ اب سوال یہ ہے کہ غالب کے فن کی کیا اہمیت ہے اور اس کی عظمت کا راز کیا ہے ؟ اس کا جواب زیادہ مشکل نہیں۔ ہر فنکار اپنے ساتھ ایک فارم اور فن لاتا ہے۔ غالب کی انفرادیت ذوق کی زبان میں کبھی اپنے آپ کو کھو نہیں سکتی تھی۔ ذوق کی زبان ایک لسانی تحریک کا قدرتی ارتقا ظاہر کرتی ہے۔ یہ زبان کی ہمواری اور محاورے کی چاشنی کا رنگ ہے۔ انیس اور ذوق دونوں کے یہاں خیال سے زیادہ طرزِ بیان کی اہمیت ہے۔ ذوق خصوصاً "گرمیِ اندیشہ" نہیں رکھتے۔ غالب کو اردو کی اس روایت کے خلاف فارسی کا سہارا لینا پڑا۔ انھوں نے بیدل

نظیری۔ عرفی اور ظہوری کے اسلوب سے فائدہ اٹھایا اور آخر میں میر کی طرف آئے۔ فارسی کا یہ سہارا میری رائے میں اس وقت اردو ادب کے لئے مفید ہوا اور اردو کے اسلوب میں اس سے بلاغت، رنگینی اور رمزیت آئی۔ غالب کی ترکیبوں، تشبیہوں اور استعاروں پر غور کیا جائے، تو معلوم ہوگا کہ غالب نے ایک طور پر ایک دوسرا شاعرانہ سانچہ ایجاد کیا۔ اردو زبان میں روانی اور سلاست پہلے ہی آچکی تھی۔ جذبات کے اظہار کے لئے یہ موزوں ہو چکی تھی۔ مگر بڑے سے بڑے فلسفیانہ خیالات کے اظہار کے قابل اسے غالب نے بنایا۔ اگر غالب نہ ہوتے تو اقبال کہاں ہوتے۔ ڈاکٹر یوسف حسین نے اردو غزل پر اپنی نئی کتاب میں غالب کے اس حسن کاری پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے، اس لئے یہاں اس پر زیادہ زور دینے کی ضرورت نہیں، شاعری بہت کچھ ہے مگر زیادہ تر الفاظ میں تصویریں پیش کرتا ہے جتنا ہی شاعر کا تخیل بلند اور خلاق ہوگا اتنی ہی اس کی تصویریں رنگین ہوں گی۔ غالب نے فارسی کی تراکیب سے کام لے کر کم سے کم الفاظ میں بڑی سے بڑی تصویریں پیش کیں۔ سی۔ ڈی لیوس نے اپنی کتاب (Poetic Image) میں اس نے شیکسپیئر، ملٹن اور کیٹس کی تصویروں کی بڑی تعریف کی ہے۔ اردو میں میر، نظیر، سودا اور انیس سب کے یہاں ایسی تصویریں ملتی ہیں۔ مگر غالب کی تصویریں علاوہ حسین ہونے کے خیال انگیز ہیں۔ ان میں ایک نہ ایک بات ماورائے سخن رہ جاتی ہے۔ غالب نے بیدل کو چھوڑ کر عرفی اور نظیری کو بھی پسند نہیں کیا۔ وہ ابہام سے بچ کر معنویت اور رنگینی کی طرف آگئے اور جب انھیں اشاروں میں ایک جہان معنی آباد کرنا آگیا تو میر کی سادہ پرکاری کو اپنانے میں دیر نہ لگی۔ میر کے رنگ میں غالب کے جو اشعار ہیں وہ میر کے سے ہوتے ہوئے بھی میر سے مختلف ہیں۔ ذوق کے قصیدے اتنے نہیں جتنی ذہنی پھلجھڑیاں ہیں۔ میں نے اس مضمون میں چونکہ غالب کے متعلق

اپنے تاثرات پیش کئے ہیں اور اہل نظر کے سامنے، اسی لیے اشعار کے حوالے نہیں دیئے، تاہم چند اشعار نقل کرنا یہاں ضروری سمجھتا ہوں ؎

تو اور آرائشِ خمِ کاکل ۔۔۔ میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا ۔۔۔ نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

محابا کیا ہے میں ضامن ادھر دیکھ ۔۔۔ شہیدانِ نگہ کا خوں بہا کیا

کیا کیا خضر نے سکندر سے ۔۔۔ اب کسے رہنما کرے کوئی

غالب کے آرٹ کی وجہ سے غزل حدیث دلبری سے بڑھ کر حدیث زندگی بنتی ہے اور زندگی کے مختلف دوروں، کروٹوں اور انقلابات کا ساتھ دینے لگتی ہے۔ ایک حد تک میر کی غزل بھی ایسی ہے۔ اور میر جیسے بڑے شاعر میں جو آفاقیت ملتی ہے اُس سے مجھے انکار نہیں ہے مگر غالب کے یہاں یہ جامع فکر دوسروں سے زیادہ ہے اور غالب کا اسلوب اُردو شاعری کو گہرے فلسفیانہ، سیاسی اور علمی افکار کے اظہار پر قادر کر دیتا ہے۔ اس لیے بیسویں صدی کا شاعر جو سیاسیات سے اسی طرح اپنا دامن نہیں بچا سکتا جس طرح یونانی تہذیب کے عروج میں ممکن تھا۔ غالب کے اسلوب سے متاثر ہوتا ہے۔ اقبال اور جوش دونوں غالب کے خوشہ چیں ہیں۔

غالب نے اُردو شاعری کو نیا رنگ و آہنگ دیا۔ مگر اردو نثر کو اُنھوں نے ایک معنی میں نئی زندگی دی۔ غالب اگرچہ اپنی فارسی شاعری کو اپنی اردو شاعری سے اور فارسی نثر کو اردو نثر سے بہتر کہتے رہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ اُن کی اردو نثر کی اہمیت فارسی نثر سے زیادہ ہے۔ فارسی میں وہ ایک صاحب طرز انشا پرداز اور کہنہ مشق اُستاد ہیں۔ مگر اردو میں وہ جدید نثر کے بانی اور مکتوب نویسی کے رہنما ہیں۔ غالب کی انفرادیت خطوں میں نئی شان سے جلوہ گر ہوتی ہے۔ اُن کی سادگی، بے ساختگی، دلچسپی اور ظرافت پر بھی زور دیا جاتا رہا ہے۔ مگر سب سے زیادہ اہم ان خطوط کی بے باک صداقت ہے۔

غالب نے اپنی شخصیت پر پردہ ڈالنے کی کوشش کبھی نہ کی۔ وہ جیسے تھے ویسے ہی ساری عمر رہے۔ اُنھوں نے اپنی رندی کو اس زمانے میں بھی نہیں چھپایا جب اُس کا چھپانا ظاہر کرنے سے زیادہ مناسب ہوتا اُنھوں نے اپنے ادبی نقطۂ نظر پر اُس وقت بھی اصرار کیا جب اُس کی ہر طرف سے مخالفت ہو رہی تھی۔ اُنھوں نے نئے زمانے اور نئے نظام کی اُس وقت تائید کی، جب لوگ اس پر اعتراض کرنا ٹھیک سمجھتے تھے۔ سرسید نے آئینِ اکبری کی تصیح کر کے ایک بڑا تاریخی کام انجام دیا تھا۔ غالب اکبر کے نظامِ سلطنت پر مذہبی نظامِ حکومت کو ترجیح دیے بغیر نہ رہ سکے۔ اُنھوں نے قتیل، برہانِ قاطع، نواب کلب علی خاں کے اعتراضات، سب کے سلسلے میں اپنی انفرادیت کو قائم رکھا۔ وہ مانگنے اور دوستوں سے فائدہ اُٹھانے میں تامل نہ کرتے تھے۔ وہ دُنیا کے سرد و گرم دیکھے ہوئے تھے۔ واقعات کتنے ہی سخت ہوں، انھیں جان عزیز رہتی تھی۔ مگر وہ اپنے ادبی نقطۂ نظر کو ہاتھ سے دینے کے لئے تیار نہ تھے۔ غالب کی شاعری میں غالب کی عظمت جھلکتی ہے۔ مگر خطوط کے مطالعہ سے یہ عظمت عزیز ہو جاتی ہے۔ غالب کی انسانیت اُن کی لغزشیں اُن کی وضعداری کی آخر لمحے تک کوششیں، اُن کی کنبہ پروری، اپنی کوتاہیوں پر ہنس لینے کا جذبہ، دہلی کی بساط کے اُلٹ جانے پر دوستوں سے خط وکتابت کر کے عالمِ خیال میں انجمن آرائی کا ولولہ، زندگی سے آخر تک لڑنے اور مایوس ہو جانے کے بعد پھر عزمِ تازہ پیدا کرنے کا جذبہ، غالب کے خطوط کو ایک سدا بہار جوانی عطا کرتے ہیں۔ اردو میں یہ پہلے خط ہیں جو مضمون نہیں ہیں فن ہیں جن میں لفاظی اور انشا پردازی کا جنون نہیں ہے۔ جن میں زبانِ قلم سے ہجر کو وصال بنایا گیا ہے جن میں فاصلے اور وقت کے احساس کو تھوڑی دیر کے لیے، مٹا دیا گیا ہے۔ شاعری تخلیقی اظہار ہے، نثر تعمیری۔ شعر میں جذبہ کی مصوری اہم ہے۔ نثر میں خیال کی جلوہ گری۔ غالب نثر اور نظم کے فرق کو

پہچانتے ہیں وہ شاعری کے ترنم سے نثر میں کام نہیں لیتے۔ انھیں نثر کے ترنم کا بھی علم ہے۔

یہی نہیں بلکہ غالب کے یہاں ہمیں حیرت انگیز تنقیدی شعور ملتا ہے۔ یہاں میرا یہ مطلب نہیں کہ غالب نے اپنے خطوط میں یا باتوں میں شاعری اور شاعروں کے متعلق گہر افشانی کی ہے۔ یا نثر کے اقسام اور انشا پردازی کے آداب بتائے ہیں۔ میرا مطلب یہ ہے کہ غالب کے یہاں شاعری ایک مقدس دیوانگی نہیں ہے۔ مہذب سنجیدگی ہے۔ غالب نے بہت کچھ کہا، مگر اُردو میں اپنی زندگی میں، دوستوں کے مشورے کے بعد، ایک انتخاب شائع کیا۔ اُنھوں نے اپنی ابتدائی بے راہ روی کی صرف چند یادگاریں چھوڑ دیں۔ اُن کے یہاں تخئیل کی بے اعتدالیاں شروع میں ملتی ہیں۔ مگر جلد وہ اُن سے خبردار ہو جاتے ہیں اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اُنھوں نے اپنی عمر کے آخری دس سال میں شعر بہت کم کہے۔ ان کی شاعری کا چشمہ خشک ہونے لگا تو وہ اس رمز سے آگاہ ہو گئے۔ دُنیا میں کوئی چیز اتنی مضحکہ خیز نہیں ہے جتنی بُڑھاپے کی جوان غزلیں۔ ڈرایڈن کی طرح غالب نے بھی آخر عمر میں نثر کی طرف زیادہ توجہ کی اور شعری پیکروں کے بجائے نثر میں مرقع نگاری کی۔ غالب کے ان سادہ نقوش میں نثر کی روشنی اور وضاحت ہے مگر شعر کی دل نشینی اور تاثیر۔ اُن کی ظرافت نے اُن کے پھوڑے پھنسیوں کو بھی "سرو چراغاں" بنا دیا۔ اکبر کے خطوط میں، اُن کی بیماری کا رونا دیکھیے، اور غالب کے شگفتہ اور پُر لطف فقروں سے مقابلہ کیجیے، تو دونوں کا فرق واضح ہو جائے گا۔

یہی وجہ ہے کہ اُردو میں غالب کی شخصیت کو پہلی بھرپور اور جاندار ادبی شخصیت کہتا ہوں جس کا ہر پہلو ہمارے لیے دلچسپی اور لطف کا سامان رکھتا ہے۔ اُن کی رومانیت انھیں تجربات و کیفیات کی نئی نئی فضاؤں

میں لے جاتی ہے۔ اور اُن کا تنقیدی شعور اس میں کلاسیکل ضبط و نظم پیدا کر دیتا ہے۔ اُن کی انانیت میں انفرادیت کی بہاریں ہیں۔ اور برنارڈ شا کی انانیت کی طرح کیف و انبساط کا سامان (اُن کی شاعری میں فکر کا گہرا سرمایہ ہے جو شاعرانہ لطافتوں کے ساتھ سمویا گیا ہے۔ وہ ادب کی روایات سے یکسر باغی نہ ہوتے ہوئے بھی اُن کے پابند نہیں ہیں۔ وہ زندگی کے تجربات میں کوئی وحدت تو نہ پیدا کر سکے۔ کوئی فلسفۂ زندگی تو پیش نہ کر سکے مگر اُن کا فلسفیانہ اور حکیمانہ مزاج ہمیں زندگی کو سمجھنے اور اُس کے متعلق سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ وہ ادب کو ہمارے یہاں پہلی مرتبہ زندگی میں ایک بڑا مقام دیتے ہیں۔ اور اس طرح زندگی کی ایک اہم خدمت انجام دیتے ہیں۔ وہ گہرے اور ہلکے، ہر قسم کے نقش تیار کر سکتے ہیں۔ اُن میں دیوزادوں کی وسعت خیال اور جوہریوں کی سی مینا کاری دونوں مل جاتے ہیں۔ اُن کی شاعری، ہمیں زندگی میں آسودگی، اطمینان و سکون۔ قنوطیت، انفعالیت کی طرف نہیں لے جاتی، ایک لطیف ذہنی خلش ایک بےچینی ایک تجسس ایک آزاد اندازِ نظر کی طرف مائل کرتی ہے۔ اُن کے خطوط میں ہمیں فن کاری کی وہ جرأت اور صداقت ملتی ہے۔ جو اپنے سامنے سے ہر حجاب کو اٹھانے کے لئے تیار رہتی ہے جو ایسی ہی نظر آنا چاہتی ہے جیسی وہ ہے۔

بیسویں صدی کی اردو نثر و نظم میں غالب کے اشارات سے کیسے کیسے نقش و نگار بنائے گئے ہیں۔ اُن کے اجمال کی کیسی کیسی تفصیلات ملتی ہیں۔ نثر و نظم دونوں میں گہرائی کیلئے لوگ اب بھی غالب کے کس قدر ممنونِ احسان ہیں، اس کے متعلق زیادہ کہنے کی ضرورت نہیں۔ غالب اب بھی ہمارے شریک غالب ہیں۔

[تاریخ تحریر: ۲۶ ستمبر ۱۹۴۹ء
نظر ثانی: ۵ مارچ ۱۹۶۲ء]

عبادت بریلوی

غالبؔ کی عشقیہ شاعری

ایک مغربی مصنف لین گاذلاں Leon Gozlan کا یہ قول کہ "دنیا میں عشق ہی سب کچھ ہے۔ وہ تو خدا ہے" اس حقیقت کو واضح کرتا ہے کہ اس انسانی جذبے کو زندگی میں کس قدر اہمیت حاصل ہے۔ اور اس خیال کے صحیح خد و خال اس وقت بے نقاب ہوتے ہیں جب دُنیا جہاں کے تمام ممالک کی شاعری اس حقیقت کو ثابت کرتی ہے کہ ان میں سے ہر ایک میں جذبۂ عشق کی ترجمانی کا پلّہ دوسرے موضوعات پر بہت بھاری ہے۔ عشق کا جذبہ انسان کی زندگی پر ہمیشہ سے چھایا ہوا ہے۔ اور ہمیشہ ہمیشہ اسی طرح چھایا رہے گا۔ یہی وجہ ہے کہ اس بُنیادی انسانی جذبے کی ترجمانی اس شدّت کے ساتھ دُنیا کے ادبیات میں ملتی ہے۔ اور آئندہ بھی رہتی دُنیا تک اس ترجمانی کا سلسلہ جاری رہے گا۔ کیونکہ یہ جذبہ جب تک انسان زندہ ہے، اس کے دم کے ساتھ ہے۔ ادبیاتِ عالیہ میں شمار ہونے والی اَن گنت ادبی و فنّی تخلیقات ایسی ہیں جن کا موضوع عشق ہے۔ ان گنت ادیب، شاعر اور فن کار ایسے ہیں جنھوں نے سوائے عشقیہ موضوعات کے اور کسی موضوع پر طبع آزمائی کی ہی نہیں۔ اور پھر ایسا بھی ہوا ہے کہ مختلف زمانوں میں اس جذبے کی ترجمانی نے مختلف رُوپ بھی اختیار کیے ہیں۔ فن و ادب کی تخلیق کرنے والوں کے افکار و خیالات کے شہپر دل پر سوار ہو کر اس جذبے نے نئی نئی سرزمینوں کی سیر کی ہے۔ انجان گھاٹیوں میں بسیرا لیا ہے۔ اَن دیکھے آسمانوں پر پرواز کی ہے۔ اور انجان

صحراؤں اور ویرانوں کی خاک چھانی ہے۔ غرض یہ کہ حالات و واقعات اور فضاو ماحول کے تقاضوں سے یہ جذبہ ہر ملک اور ہر قوم میں، ہر عہد اور ہر زمانے میں مختلف روپ اختیار کرکے دنیا کے سامنے آتا رہا ہے۔ اس کے متعلق تصورات بدلتے رہے ہیں۔ اس کے بارے میں قائم کیے ہوئے نظریات میں تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔ اس کے نتیجے میں پیدا شدہ جذبات و احساسات میں فرق آتا رہا ہے لیکن ان تغیرات اور تبدیلیوں کے باوجود اس بنیادی انسانی جذبے کی بنیادیں اپنی جگہ پر قائم رہیں۔ انقلاباتِ زمانہ کے سیلاب بھی اس کو ہلا نہ سکے۔

دوسرے ممالک کے شعروادب کی طرح اردو شاعری میں بھی جذبۂ عشق کی ترجمانی کا پلّہ دوسرے موضوعات کے مقابلے میں بھاری نظر آتا ہے۔ ساری اردو شاعری اسی سے عبارت ہے۔ ابتدائی زمانے سے لے کر اس وقت تک جذبۂ عشق کے مختلف تصورات کو پیش کیا گیا ہے۔ ہر زمانے کے شاعروں نے اس موضوع کے مختلف پہلوؤں پر طبع آزمائیاں کی ہیں لیکن سماجی حالات کے انقلابات و تغیرات کے زیرِ اثر اس میں بھی تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔ سماجی حالات کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ شاعروں کی افتادِ طبع اور ذہنی رجحانات نے بھی عشق کے تصورات کو مختلف سانچوں میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔ گویا اردو شاعری سماجی حالات کے زیرِ اثر بدلتے ہوئے عشقیہ تصورات کی ایک تاریخ ہے۔ جس میں کہیں گل و بلبل کے پیرائے میں مشرقی عشق کے روایتی تصورات کا بیان ہے۔ کہیں قیس و فرہاد اور لیلیٰ و شیریں کے پردے میں جذبۂ عشق کی ایک شدت کا تذکرہ جس نے اکثر قوموں کو کھا کر چھوڑا۔ کہیں عشق کے افلاطونی نظریے کی ترجمانی ہے۔ کہیں عشق کے جنسی تصور کا بیان! کہیں عشق پردہ نشین میں مرجانے کی کہانیاں ہیں، کہیں عشق بازاری میں کھل کھیلنے والا انداز! کہیں تصوف کی دنیا میں رہ کر عشق حقیقی تک پہنچ جانے کا خیال ہے، اور کہیں عقل کے سہارے، گہرائی کے راستے پر چل کر جذبۂ عشق کی فلسفیانہ تحلیل!

______ غرض یہ کہ اُردو شاعری عشق کے ان تمام تصوّرات سے، ان تمام نظریات اور ان تمام خیالات سے بھری پڑی ہے۔ اور ان سب کے رنگارنگ اور بوقلموں پھولوں کا ایک گلدستہ ہے۔

غالبؔ کی عشقیہ شاعری بھی اُردو شاعری میں آئے ہوئے انھیں عشقیہ تصوّرات میں سے ایک مخصوص تصور کی ترجمانی ہے جس نے خود غالبؔ کی زندگی ہی میں مختلف کروٹیں لی ہیں۔ اور اس طرح مختلف روپ میں اپنے آپ کو نمایاں کر کے پیش کیا ہے۔ غالبؔ نے عشق کا ایک مخصوص تصور پیش کیا ہے لیکن اس نے وقت کے ساتھ ساتھ ان کی زندگی کے مختلف ادوار میں مختلف روپ اختیار کئے ہیں۔ کہیں ان کے یہاں عشق کا وہ روایتی تصور ملتا ہے جو فارسی اور اردو شاعری میں عام طور پر رائج تھا۔ اور کہیں وہ تصور جس میں وہ ایک صحت مند انسان کی طرح عشق کی جنسی اہمیت کا اظہار کرتے ہیں جب "پرستش" کی جگہ "خواہش" ان کے نزدیک زیادہ اہم ہو جاتی ہے اور کہیں وہ تصوف کی دُنیا میں پہنچکر عشق کو حقیقت و معرفت سے ہم آہنگ کر دیتے ہیں لیکن ان سب کے بیان میں ان کے یہاں ایک سنبھلا ہوا انداز، ایک لئے دیئے رہنے والی کیفیت اور مفکرانہ گہرائی کا احساس ضرور ہوتا ہے اور غالبؔ کی انفرادیت ہر جگہ نمایاں نظر آتی ہے۔ ہر شخص یہ محسوس کرتا ہے کہ غالبؔ کے سوا کوئی دوسرا ان تصوّرات کے اسرار و رموز اس طرح نہیں کھول سکتا تھا۔

اردو شاعری میں غالبؔ سے قبل جو عشق کا تصور ملتا ہے اس کی بنیادیں تمام تر مشرقی تصورِ عشق پر قائم ہیں۔ جس میں ایران کے اثرات خاصے نمایاں ہیں۔ بات یہ ہے کہ اردو شاعری کی بنیاد ہی، ایرانی شاعری ہی پر قائم ہوئی ہے اس میں تمام خصوصیات فارسی شاعری ہی کی نظر آتی ہیں۔ اس لئے عشق کا بھی وہی روایتی تصور اردو شاعری میں بھی پیش کیا گیا۔ جو فارسی شاعری میں عام طور سے چلا آرہا تھا۔ ہمارے شاعر بھی حسن و عشق کے متعلق انھیں خیالات

کو دُہراتے رہے، جن سے فارسی شاعری عبارت تھی۔ ان عشقیہ تصورات میں حُسن پرستی کا احساس سب سے پہلے اُبھرتا ہے۔ اور عشق کے تمام جذبات و کیفیات کے سوتے اسی سرچشمے سے پھوٹتے ہیں۔ عاشق حسن سے مسحور ہو جاتا ہے۔ اور اپنا دل معشوق کو دے بیٹھتا ہے۔ یا یوں کہیے کہ معشوق اس کے دل کو چھین لیتا ہے۔ اس کو اپنے حسن پر ناز ہے، اس لئے وہ عاشق کی طرف مطلق توجہ نہیں کرتا برخلاف اس کے دوسروں کی محفلیں اس کے وجود سے زرنگار رہتی ہیں۔ جس کے نتیجے میں رقابت چلتی ہے۔ ہنگامے ہوتے ہیں۔ اور عاشق زندانِ الم میں پابہ زنجیر ہو جاتا ہے۔ فراقِ یار میں ہجر کی راتیں اس سے کاٹے نہیں کٹتیں۔ وہ روتا ہے۔ گریہ و زاری کرتا ہے۔ آہ و فغاں اس کی ہمدم و دمساز بن جاتی ہیں۔ اور پھر ایک منزل وہ آتی ہے جب اسی عشق میں مجنوں ہو کر صحراؤں اور ویرانوں کی خاک چھانتا ہے — اور اس طرح اسے موت آجاتی ہے لیکن موت کے بعد بھی معشوق کی جفاؤں اور ستم رانیوں سے اسے چھٹکارا نہیں ملتا۔ معشوق کی شوخیاں چونکہ آسودگی پسند نہیں ہوتیں۔ اس لئے اس کے مزار پر بھی معشوق کی آمد و رفت جاری رہتی ہے۔ اور بیچارے عاشق کو مرنے کے بعد بھی چین نہیں ملتا۔ وہ زیرِ زمین بھی تڑپتا رہتا ہے۔ عام طور پر اسی قسم کے افکار و خیالات اور جذبات و احساسات کی ترجمانی اردو شاعری میں ملتی ہے۔ کہیں کہیں بعض شاعر اپنی افتادِ طبع کے زیرِ اثر ان میں تھوڑی سی تبدیلیاں بھی کر لیتے ہیں۔ ان کا معشوق پردہ نشین ہوتا ہے۔ اور وہ اپنے اس عشق کی مختلف داستانیں بیان کرتے ہیں۔ لیکن ان کے یہاں بھی اُردو شاعری کا وہی عام رجحان اکثر جگہ غالب آجاتا ہے۔ اور اس اعتبار سے تو خیر اُردو شاعری پر عشق کے روایتی تصورات ہی کی ترجمانی غالب رہی ہے۔

غالب کی شاعری نے ان روایات کے سائے میں آنکھ کھولی اس لئے ابتدائی زمانے کی شاعری میں اُن کے یہاں بھی اسی روایتی عشق کے تصورات ملتے

ہیں۔ روایتی ماحول میں انھوں نے پرورش پائی تھی۔ روایتی ماحول ہی میں اُن کا جسمانی و ذہنی نشوونما ہوا تھا۔ روایتی افکار و خیالات ہی کے ان کے گرد و پیش بسیرے تھے۔ ادبی اور شعری فضا بھی روایتی تھی۔ چنانچہ اپنی شاعری کے ابتدائی زمانے میں وہ فارسی کے بعض ایسے شاعروں سے شعوری طور پر متاثر ہوئے ہیں جن کی شاعری روایتی رنگ میں رنگی ہوئی تھی۔ مثال کے طور پر ابتدائی زمانے میں بیدل کے اثرات ان پر خاصے گہرے نظر آتے ہیں۔ اور ان اثرات کو انھوں نے شعوری طور پر قبول کیا ہے۔ چنانچہ اس زمانے میں ان کے یہاں عشق اور اُس کی مختلف کیفیات کے متعلق جو اشعار ملتے ہیں ان سب میں روایتی رنگ ہے۔ وہ رسمی ہیں۔ لیکن ان کی جدت پسندی اور شوخیِ بیان بھی کہیں کہیں اپنے اثرات دکھا جاتی ہے۔ لیکن بقول اکرام "ان اشعار میں غالب کی زندگی کے شخصی واقعات یا محبت کے متعلق اس کا خاص نقطۂ نظر نہیں ڈھونڈا جا سکتا۔ یہ اشعار ذہنی مشق کی مثالیں ہیں جن میں خیالات اور جذبات تو پُرانے یار سمی ہیں لیکن خیال بندی اور مبالغہ یا شوخی سے نئے مضامین پیدا کیے گئے ہیں"۔ لیکن اس شوخی کے باوجود وہ غالب کے اپنے نہیں معلوم ہوتے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب نے صرف مشق کی خاطر یا کچی عمر میں صرف دوسروں کی دیکھا دیکھی اس قسم کے روایتی خیالات کو ان اشعار میں سمویا ہے پھر بھی غالب کے ذہنی، جذباتی اور فنی ارتقا میں وہ اہمیت رکھتے ہیں ؎

لاغر اتنا ہوں کہ گر تو بزم میں جا دے مجھے
میرا ذمہ دیکھ کر گر کوئی دکھلا دے مجھے

سبزۂ خط سے ترا کاکلِ سرکش نہ دبا
یہ زمرد بھی حریفِ دمِ افعی نہ ہوا

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہو ہمارے بھی منھ میں زبان ہے

بوسہ نہیں نہ دیجیے دشنام ہی سہی
آخر زباں تو رکھتے ہو تم گر دہاں نہیں

شورِ پندِ ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا
آپ سے کوئی پوچھے تم نے کیا مزا پایا

آج واں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں میں
عذر میرے قتل کرنے میں وہ اب لائیں گے کیا

شب کو کسی کے خواب میں آیا ہے وہ کہیں
دُکھتے ہیں آج اُس بتِ نازک بدن کے پاؤں

غالبؔ ترا احوال سُنا دیں گے ہم اُن کو
وہ سُن کے بلا لیں یہ اجارہ نہیں کرتے

در پہ رہنے کو کہا اور کہہ کے کیسا پھر گیا
جتنے عرصے میں مرا لپٹا ہوا بستر کھُلا

گدا سمجھ کے وہ چُپ تھا مری جو شامت آئی
اُٹھا اور اُٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

ہے کیا جو کس کے باندھیے میری بلا ڈرے
کیا جانتا نہیں ہوں تمھاری کمر کو میں

میں جو کہتا ہوں کہ ہم لیں گے قیامت میں تمھیں
کس رعونت سے وہ کہتے ہیں کہ "ہم حور نہیں"

(ان اشعار میں غالبؔ کا مخصوص رنگ بے شک نہیں ملتا۔ اس میں کچھ تو عام روایتی فضا کو دخل ہے) کچھ فارسی کے ایسے شاعروں کی تخلیقات کے اثرات ہیں جن کے یہاں روایات کے اثرات بہت گہرے تھے طالبؔ، بیدلؔ اور اسی طرح کے دوسرے شاعروں کے اثرات اس میں نمایاں ہیں۔ اور کچھ اپنے ہمعصروں ناسخؔ اور ذوقؔ وغیرہ کے اثرات کا بھی ان میں پتہ چلتا ہے۔

شاعروں کے اثرات غالبؔ نے ایک جذباتی وابستگی کی وجہ سے قبول کیے ہیں اور ذوقؔ و ناسخؔ کے اثرات کو شاید اُنھوں نے مقبولیت حاصل کرنے کے خیال سے شعوری طور پر قبول کیا ہے۔ لیکن اس حقیقت کے باوجود کہ اس قسم کے اشعار غالبؔ کے اشعار نہیں معلوم ہوتے ان میں بھی کہیں کہیں اُن کی شوخی، ذہانت اور طباعی اپنا اثر دکھاتی ہے، جس کی وجہ سے ان میں بھی بڑی حد تک ایک سنبھلی ہوئی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے —— لیکن اس قسم کے اشعار غالبؔ کے یہاں بہت ہی کم ہیں —— بلکہ نہ ہونے کے برابر!

اس رنگ کے اشعار غالبؔ کی عشقیہ شاعری کے صحیح خد و خال کو پیش نہیں کرتے۔ غالبؔ کی عشقیہ شاعری کی رُوح اُن کے ایسے اشعار میں بے نقاب ملتی ہے جو اُنھوں نے اس راہ سے ہٹ کر کہے ہیں۔ یعنی جب اُنھوں نے بیدلؔ اور دوسرے شاعروں کی تقلید سے کنارہ کشی اختیار کرلی ہے۔ جب اُنھوں نے اپنے اوپر خود اپنے آپ کو، اپنی شخصیت کو اور اپنی ذات کو غالب کر لیا ہے۔ اور یہ اشعار اُن کے دیوان میں صاف نمایاں نظر آتے ہیں۔ اُن کے دیکھنے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ غالبؔ نے عشق کا ایک مخصوص تصور پیش کیا ہے۔ جو ان کی اُفتادِ طبع سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ چند ایسے مخصوص جذبات و احساسات اور واردات و کیفیات کی ترجمانی کی ہے جو ان کے ذہنی رجحانات سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اور ان خصوصیات کے باوجود جس کے اندر ایک آفاقیت پائی جاتی ہے۔ ایک کائناتی رنگ ملتا ہے۔ کیونکہ وہ انسانی نفسیات سے مناسبت رکھتے ہیں۔ غالبؔ کے اس عشقیہ کلام میں یہ جان، یہ گرمی، یہ حقیقت، یہ واقعیت یہ آفاقیت، اور یہ انسانی رنگ کہاں سے آیا۔ اس کو سمجھنے کے لیے ان کی نسل و خاندان، فضا و ماحول، ان کی شخصیت و کردار، ان کی اُفتادِ طبع و ذہنی رجحان کا تجزیاتی مطالعہ ضروری ہے۔ کیونکہ ان کی عشقیہ شاعری کی اصل روح کو بغیر اس پسِ منظر کے ذہن نشین نہیں کیا جا سکتا۔

غالب مغلوں کی نسل سے تعلق رکھتے تھے ــــــ مغل جو جنگجو اور بہادر ہونے کے باوجود لطیف چیزوں کے شیدائی تھے۔ حسن کا احساس اور آرٹ کا ذوق جن کی گھٹی میں پڑا تھا۔ سوپشت سے جن کا پیشہ سپہ گری تھا اور بظاہر شعر و شاعری جن کے نزدیک ذریعۂ عزت نہیں تھی۔ لیکن اس کے باوجود جو شب و روز شعر و شاعری کی دنیا میں بسیرا لیتے تھے۔ جنھوں نے فنِ تعمیر، مصوری اور شاعری کو اپنے کارناموں سے آسمانوں تک پہنچا دیا تھا۔ چنانچہ غالب کو بھی یہ باتیں ورثے میں ملیں۔ اگرچہ وہ خود فنِ سپہ گری میں کوئی کمال حاصل نہ کرسکے لیکن سپہ گری کی خصوصیات نے مرتے دم تک اُن کا پیچھا نہیں چھوڑا۔ ان کا بانکپن اور طرح داری آخر وقت تک باقی رہی۔ کچھ کلا ہی اور لئے دیئے رہنے والا انداز ایک لمحے کو بھی اُن سے الگ نہ ہوا۔ مفلسی اور زبوں حالی بھی ان کو پامال نہ کرسکی اور ساتھ ہی ساتھ حسن کا احساس اور فن و ادب کا ذوق بھی ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اُن کی زندگی کا حصہ بن گیا۔ وہ مرتے دم تک ان سے دلچسپی لیتے رہے۔ حسن چاہے جہاں بھی ہو ان کو متاثر کرتا تھا۔ انسانی حسن، مظاہراتِ فطرت کا حسن، فن و ادب کا حسن، اور روحانی حسن ــــــ غرض یہ کہ حسن کسی جگہ ہو اکسی قسم کا ہو، وہ اس سے متاثر ہوتے تھے۔ بہر حال اُن کی نسل نے انھیں یہ دو چیزیں وراثت کے طور پر دیں ــــــ ایک تو وجاہت اور لئے دیئے رہنے والا انداز۔ اور دوسرے احساسِ حسن اور فن و ادب سے والہانہ وابستگی!

نہ صرف یہ کہ غالب مغل تھے بلکہ مغلوں کے ایک اعلیٰ اور بلند مرتبہ خاندان سے ان کا سلسلہ ملتا تھا۔ ریاست و امارت ہمیشہ ہمیشہ سے جس کے ساتھ تھی۔ ان کے آباؤ اجداد ہندوستان آنے سے قبل اور ہندوستان آنے کے بعد بھی ایک زمانے تک بڑے بڑے عہدوں پر فائز رہے۔ اور اگرچہ خود غالب کی زندگی ایسی امیرانہ شان سے نہ گزر سکی جیسی کہ اُن کے آباؤ اجداد گزار چکے تھے لیکن اس کے باوجود خاندانی امیرانہ خصوصیات ان کی زندگی کا حصہ بن گئیں۔ وہی

سکون و اطمینان کی تلاش، وہی شان وشکوہ، وہی تن آسانی، وہی مرتبے کی بلندی کا احساس، یہ تمام باتیں جو امیروں کی زندگی کا حصہ ہوتی ہیں، غالب کے بھی رگ و پے میں سرایت کر گئیں۔ چنانچہ بیباکی کے ساتھ یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالب کی شخصیت ان تمام خصوصیات کی حامل تھی جو امیروں اور رئیسوں میں پائی جاتی ہیں۔ وہ خود زیر نہیں رہ سکتے تھے۔ دوسروں کو زیر رکھنا چاہتے تھے۔ ان کو اپنے لئے زندگی سے زیادہ سے زیادہ رس نچوڑ لینے کی خواہش تھی۔ وہ سمجھتے تھے کہ دنیا کی تمام چیزیں ان کی ذات کے لئے ہیں۔ ان سب کو ان کے زیر نگیں رہنا چاہئے۔ ان کی آرزو تھی کہ وہ ان سب پر حکومت کریں ـــــ اور دنیا کی ہر چیز کے "سیہ و سپید" میں ان کو پوری طرح دخل ہو۔

اس کے علاوہ غالب نے ایک مخصوص ماحول میں آنکھ کھولی۔ یہ ماحول امیرانہ ماحول تھا۔ یہ ٹھیک ہے کہ وہ بچپن ہی میں یتیم ہو گئے تھے۔ کیونکہ ان کے والد مرزا عبداللہ بیگ خاں کا انتقال غالب کے بچپن ہی میں ہو گیا تھا۔ اور ان کی پرورش ان کے چچا مرزا نصراللہ بیگ خاں نے کی تھی۔ جیسا کہ وہ خود لکھتے ہیں:-

"نصراللہ بیگ خاں بہادر میرا حقیقی چچا مرہٹوں کی طرف سے
اکبرآباد کا صوبہ دار تھا۔ اس نے مجھے پالا۔"

اس کے علاوہ انھوں نے اپنے بچپن کا خاصا وقت اپنی ننھیال میں بھی گزارا تھا۔ اور ننھیال ان کی خاصی فارغ البال تھی۔ والد اور چچا کے انتقال، اور زندگی کے اس انتشار سے یہ پتہ ضرور چلتا ہے کہ غالب کو شروع ہی سے سکون نہیں ملا۔ وہ پریشان ہی رہے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ غالب کی زندگی میں خواہ کتنا ہی انتشار رہا ہو، خواہ کتنی ہی الجھنوں اور پریشانیوں سے وہ دوچار ہوئی ہو۔ لیکن غالب اس فضا سے کسی حال میں بھی الگ نہ رہ سکے جو امارت و ریاست نے ان کے خاندان میں پیدا کر دی تھی۔ غالب ذہنی و فکری اعتبار سے ایک

امیر ہی ہو سکتے تھے۔ اور اس میں ذرا بھی شک نہیں کہ وہ تمام خصوصیات ان کے اندر موجود تھیں جو امیروں اور رئیسوں میں پائی جاتی ہیں۔ وہ زندگی کو اسی عینک سے دیکھتے تھے۔ امارت نے ان کی افتادِ طبع کو جو ایک مخصوص سانچے میں ڈھال دیا تھا اس سے چھٹکارا حاصل کر لینا ان کے بس کی بات نہیں تھی۔ یہی وجہ ہے کہ غالبؔ انتہائی تکلیفیں اٹھانے کے باوجود، حد درجہ انتشار اور افراتفری کا شکار ہونے کے باوصف اپنے عادات و اطوار اور اقوال و کردار میں امیرانہ خصوصیات رکھتے ہیں۔ ان کی ایک ایک بات، ایک ایک انداز اور ایک ایک طور طریقے سے یہ خصوصیات ٹپکتی ہیں۔

(جب تک اس پس منظر کو سامنے نہ رکھا جائے، غالبؔ کی عشقیہ شاعری کو پوری طرح سمجھا نہیں جا سکتا۔ کیونکہ غالبؔ کی عشقیہ شاعری کو اسی پس منظر نے تخلیق کیا ہے) ان کے مختلف تصورات و نظریات اور افکار و خیالات کے محرکات بھی اسی پس منظر کے مختلف عناصر ہیں۔

(غالبؔ میں حسن پرستی کا احساس بڑا شدید تھا۔ یہ احساس کسی حد تک ان کی اپنی انفرادیت کا بھی نتیجہ کہا جا سکتا ہے۔ لیکن اس میں ان کی نسل، خاندان، ماحول اور گرد و پیش کے اثرات کو بھی بہت دخل ہے۔) مغلوں کی روایتی حسن پرستی، امیرانہ ماحول کی تعیش پسندی، اور بچپن کی لاابالی اور آزاد زندگی نے اس احساس کی تشکیل کی۔ اور اس کو غالبؔ کے کردار کا جزو بنا دیا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ غالبؔ کی زندگی اور ساتھ ہی ساتھ ان کی شاعری میں اس کے اثرات خاصے نمایاں نظر آتے ہیں۔ (غالبؔ نے حسن کا تذکرہ جس خلوص اور انہماک، جس آزادی، اور بیباکی، جس سادگی اور صفائی کے ساتھ کیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے) جس طرح وہ حسن کی ایک ایک بات کے بیان میں ڈوب اور کھو گئے ہیں، اس کی مثال کسی دوسری جگہ بمشکل ہی مل سکتی ہے اور حسن کا یہ شدید احساس ہی ان کے عشق کا محرک ہوا ہے۔

یہ حسن پرستی کا شدید احساس غالب کو صنفِ لطیف کا شیدائی بنا دیتا ہے۔ کیونکہ یہ ایک مانی ہوئی حقیقت ہے کہ حسن پرستی کی تمام تر بنیاد پر جا کر ٹوٹتی ہے۔ یوں تو غالب مناظرِ قدرت اور مظاہرِ فطرت سے بھی دلچسپی لیتے ہیں۔ انسانی زندگی کی معمولی سے معمولی بات بھی ان کا دل لبھاتی ہے۔ شہروں اور عمارتوں پر بھی ان کا دل لوٹ پوٹ ہو جاتا ہے۔ لیکن ان میں سے اکثر میں ان کی دلچسپی کا باعث صنفِ لطیف کی ذات ہی ہوتی ہے۔ مثنوی "چراغِ دیر" جو انھوں نے بنارس کی تعریف میں لکھی ہے اور کلکتہ کو جو اس قدر سراہا ہے، اس کی وجہ یہی ہے۔
بنارس کے حسینوں کی تعریف میں کہتے ہیں ؎

بیا اے غافل از کیفیتِ ناز — نگاہے بر پری زادانش انداز
بتانش را ہیولیٰ شعلۂ طور — سراپا نورِ ایزد چشمِ بد دور
میانہا نازک و دل ہا توانا — ز نادانی بکارِ خویش دانا
تبسم بسکہ در لبہا طبیعی ست — دہنہا رشکِ گلہائے ربیعی ست
بہ لطف از موجِ گوہر نرم رو تر — بہ ناز از خونِ عاشق گرم رو تر
ز رنگیں جلوہ ہا غارتگرِ ہوش — بہارِ بستر و نوروزِ آغوش
ز تابِ جلوۂ خویش آتش افروز — بتانِ بت پرست و برہمن سوز
بہ سامانِ دو عالم گلستاں رنگ — ز تابِ رخ چراغانِ لبِ گنگ
رسانیدہ ز انداز شکست و شکنے — بہ ہر موجے
قیامت قامتاں مژگاں درازاں — ز مژگاں بر صفِ دل نیزہ بازاں
بہ مستی موج را فرمودہ آرام — ز لغزش آب را بخشیدہ اندام
فتادہ شورشے در قالبِ آب — ز ماہی صد دلش در سینہ بیتاب
ز بس عرضِ تمنا می کند گنگ — ز موج آغوش ہا وا می کند گنگ

اور کلکتے کا ذکر یوں کرتے ہیں ؎

کلکتے کا جو ذکر کیا تو نے ہمنشیں — اک تیر میرے سینے پہ مارا کہ ہائے ہائے

وہ سبزہ زار ہائے مطرا کہ ہے غضب
وہ نازنیں بتانِ خود آرا کہ ہائے ہائے
صبر آزما وہ اُن کی نگاہیں کہ حف نظر
طاقت رُبا وہ اُن کا اشارا کہ ہائے ہائے

اور لکھتے ہی ہیں "بتانِ کشور لندن" نے بھی جوان پر اثر کیا ہے، اس کو بھی اپنے مخصوص انداز میں اس طرح بیان کرتے ہیں ؎

گفتم "ایں ماہ پیکراں چہ کس اند" گفت "خوبانِ کشورِ لندن"
گفتم "ایشاں مگر دلے دارند" گفت "دارند لیک از آہن"
گفتم "از بہر داد آمدہ ام" گفت "بگریز و سر بہ سنگ مزن"

غرض یہ کہ کسی نہ کسی صورت میں صنف لطیف کے حسن دل افروز سے اکتساب لذت کا جذبہ ان کے یہاں ضرور نمایاں ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ "مہ رخوں" کے لئے "مصوری" سیکھتے ہیں تاکہ ملاقات کیلئے کوئی تو تقریب پیدا ہو ___ اور "خوباں" سے "چھیڑ" کو بھی جاری رکھنا چاہتے ہیں۔ کیونکہ ان کا "وصل" نصیب نہ ہونے کی صورت میں اس کی حسرت ہی انھیں عزیز ہے۔ حسن غالبؔ کو مبہوت کر دیتا ہے۔ وہ اپنے آس پاس اور گرد و پیش جب حسن کی فراوانی اور اس کے جلووں کی بلا سامانیاں دیکھتے ہیں تو حیران ہو کر پوچھنے کے لئے مجبور ہو جاتے ہیں ؎

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے
شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے
نگہہ چشم سرمہ سا کیا ہے

اور یہ جذبہ ایسا ہے کہ ہر نارمل انسان کے دل میں اس کی موج اٹھتی ہے۔ ہر شخص اپنے آس پاس حسن کی فراوانی دیکھنے کے بعد اس قسم کے خیالات کے اظہار پر مجبور ہے۔ ظاہر ہے یہ "پری چہرہ لوگ" اور ان کا غمزہ و عشوہ و ادا ہمیشہ سے ہیں اور ہمیشہ رہیں گے۔ ان کا جادو رہتی دُنیا تک لوگوں پر چلتا رہے گا۔ اور وہ ان کے بارے میں سوچتے رہیں گے کہ ان کی حقیقت کیا ہے۔ اس لئے غالبؔ نے یہ سوالات کر کے صرف اپنے جذبات و احساسات ہی کی ترجمانی نہیں کی ہے، بلکہ انسانی فطرت کو بے نقاب کیا ہے۔ انسان کے بنیادی

جذبات کے تاروں کو چھیڑتا ہے۔ غالب ہر جگہ حسن تلاش کر لیتے ہیں۔ ان کی حسن پرستی محدود نہیں ہے۔ وہ ہر حسین کے پرستار ہیں۔ اور حسن کے معاملے میں اسی انتہا پسندی نے کبھی کبھی انھیں کم مائگی اور بے بضاعتی تک کا احساس دلا دیا ہے۔ مثلاً ایک جگہ اس خیال کا اظہار کرتے ہیں ؎

غافل ان مہ طلعتوں کے واسطے — چاہنے والا بھی اچھا چاہیے
چاہتے ہیں خوبروؤں کو اسد — آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے

یہ خیال اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ "خوبرو" غالب کو اپنی ذات سے بھی زیادہ اہم نظر آتے تھے۔ ان میں ویسے انانیت اور خود پرستی بہت زیادہ تھی لیکن اس کے باوجود انھیں کبھی کبھی یہ احساس ہوتا تھا کہ اُن کی ذات "خوبروؤں" کے برابر نہیں ہو سکتی — ہر چند اس خیال کا اظہار انھوں نے طنز اور شوخی کے ساتھ کیا ہے لیکن اس کی تہہ میں اس دبے ہوئے احساس کی چنگاری ضرور نظر آتی ہے کہ وہ "خوبروؤں" کے چاہنے کے قابل نہیں۔

حسن کا یہ شدید احساس غالب کی تخیل کی پرواز کو اس دنیا سے بھی پرے لے جاتا ہے۔ وہ صرف اسی دنیا کے لوگوں کے حسن کا احساس نہیں رکھتے بلکہ یہ بھی سوچتے ہیں کہ اس دنیا کے علاوہ یعنی آج سے قبل کی دنیا میں، صدیوں پہلے سے اس وقت تک نہ جانے کتنے حسین پیدا ہوئے ہوں گے انھوں نے اپنے ہمعصروں کے دلوں کو لبھایا ہوگا۔ زندگی اُن کے حسن کی روشنی سے زرنگار ہوئی ہوگی۔ لیکن موت نے اُن سب کو خاک میں ملا دیا۔ اور اُن میں صرف چند کا حسن اس دنیا میں "لالہ و گل" کی صورت میں نمایاں ہوتا رہتا ہے۔ کہتے ہیں ؎

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی جو پنہاں ہو گئیں

جو شاعر نہ صرف اپنے آس پاس اور گرد و پیش کے حسن کا احساس رکھتا ہو، بلکہ جس کو دنیا میں پیدا ہونے والی بے شمار حسین صورتیں خاک میں پنہاں ہو جانے

کے بعد بھی لالہ وگل کی صورت میں نمایاں ہوتی ہوئی نظر آئیں۔ اُس کی حسن پرستی کا کیا ٹھکانا ہے۔ اس کو الفاظ کے پیمانے سے ناپا نہیں جا سکتا۔ کیونکہ وہ ایک بحرِ بے پایاں ہے۔

غالبؔ کے یہاں یہ حسن پرستی بے مقصد نہیں ہے۔ وہ حسینوں کو صرف دیکھنے کے قائل نہیں ہیں، بلکہ وہ ان کی محفلوں میں باریاب ہونے کی خواہش رکھتے ہیں۔ انھیں ان سے ملنے جلنے کی تمنا ہوتی ہے۔ ان کے وصل کو وہ زندگی کی معراج سمجھتے ہیں۔ ان کے خیال میں لالہ عذاران سرو قامت کا وصل "بہار تماشائے گلستانِ حیات" ہے ؎

اسدؔ بہار تماشائے گلستانِ حیات
وصالِ لالہ عذارانِ سرو قامت ہے

پس ان کی حسن پرستی کی تان یہیں پر جا کر ٹوٹتی ہے۔ ایک غالبؔ ہی پر منحصر نہیں، ہر انسان کے دل میں یہ خواہش چٹکیاں سی لیا کرتی ہے۔ دوسرے اس کو چھپاتے ہیں، غالبؔ اس خواہش کو ظاہر کر دیتے ہیں۔ اور ان کی یہی خصوصیت انھیں ایک حقیقت نگار اور واقعیت پرست بنا دیتی ہے۔

یوں تو یہ عام حسن پرستی غالبؔ کی گھُٹی میں پڑی تھی اور اس کے شدید احساس نے مرتے دم تک ان کا پیچھا نہیں چھوڑا، لیکن اُن کی شاعری سے اس حقیقت کا علم ہوتا ہے کہ کہیں کہیں اس احساس کو اُنھوں نے ایک نقطے پر بھی مرکوز کر لیا ہے۔ وہ کسی ایک ذات کے حسن سے وابستہ بھی ہو گئے ہیں۔ چنانچہ اُن کے یہاں اس عام حسن پرستی کے ساتھ ایک مخصوص ذات اور مخصوص شخصیت کی حسن پرستی بھی ملتی ہے۔ جس نے ان کے دل کو سب سے زیادہ لبھایا ہے۔ جس کے حسن نے اُن کے دل میں روشنی کی ہے۔ جس کی اداؤں نے انھیں مسحور کیا ہے۔ اور وہ اس سے عشق کرنے پر مجبور ہو گئے ہیں۔ غالبؔ کے اس عشق میں جذباتیت کم ہے۔ کیونکہ اُنھوں نے سوچ سمجھ کر، ناپ تول کر، اچھائی برائی کا

امتیاز کر کے اپنا ول دیا ہے۔ ان کا عشق مقصدی ہے۔ بہر حال اس کے سوتے اسی حسن پرستی کے شدید احساس کے سرچشمے سے پھوٹے ہیں۔ وہی اس کا مخزن ومنبع ہے۔

(غالب نے عشق کیا ہے یا نہیں؟ —— اس کا کوئی براہِ راست ثبوت تو ہمیں نہیں ملتا۔ البتہ بالواسطہ...... چند باتیں ایسی ضرور معلوم ہوتی ہیں جن سے اس حقیقت پر روشنی پڑتی ہے۔ جہاں کہیں اُنھوں نے خود اس حقیقت کا اظہار کیا ہے وہاں حسب معمول شوخی اور ظرافت ان کے ساتھ رہی ہے۔ اور اُنھوں نے اس سلسلے میں ایک غیر سنجیدہ انداز اختیار کر لیا ہے مثال کے طور پر مرزا حاتم علی بیگ مہر کو ایک خط میں لکھتے ہیں "مغل بچے بھی عجیب ہوتے ہیں۔ کہ جس سے عشق کرتے ہیں اُس کو مار رکھتے ہیں۔ میں نے بھی اپنی جوانی میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی سے عشق کیا ہے۔ اور اُسے مار رکھا ہے" ان کا یہ بیان محض خوش بیانی پر بھی محمول کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اُن کی اُفتادِ طبع اس بات کی غمازی کرتی ہے کہ وہ اس راستے سے گزرے ضرور ہیں۔ یہ ہو سکتا ہے کہ یہ عشق کسی ایک سے نہ ہوا ہو۔ بلکہ اپنی زندگی کے مختلف ادوار میں ان کی نگاہِ انتخاب ایک کے بجائے کئی ایک پر پڑی ہو۔ یہ میں نے اس وجہ سے کہا کہ غالب کے سامنے کبھی عشق کا وہ روایتی تصور نہیں رہا جس میں سوائے ایک کے دوسرے سے عشق کیا ہی نہیں جا سکتا۔ بس ایک ہی کے عشق میں جان دے دی جاتی ہے۔ اور اس میں بھی "پاک دامانی" کو خصوصیت کے ساتھ دخل ہوتا ہے غالب عشق میں 'مادیت' کے قائل تھے۔ اس سلسلے میں ایک مخصوص مقصد ان کے پیشِ نظر ہوتا تھا چنانچہ وہ ایک کے بجائے کئی سے عشق کر سکتے تھے۔ اور بہت ممکن ہے اُنھوں نے ایسا کیا ہو۔ ہمیں اس سلسلے میں تفصیلات کا علم نہیں۔ اس لیے کوئی یقینی بات نہیں کہی جا سکتی۔ صرف قیاس پر اپنے خیالات کی بُنیادیں رکھی جا سکتی ہیں۔

—— مختصر، تو ان کے عشق کو صحیح ثابت کرنے کے سلسلے میں ایک تو ان کا یہ مذکورہ بالا بیان ملتا ہے۔ دوسرے ان کے دیوان میں اپنے معشوق کی موت پر جو ایک مرثیہ موجود ہے اس سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ بہت ممکن ہے یہ مرثیہ اسی "ستم پیشہ ڈومنی" کے متعلق ہو جس کو انھوں نے "مار رکھا تھا" اور تیسرے اپنے اشعار میں بعض جگہ انھوں نے جو خود اپنے عشق کا اعتراف کیا ہے، ان سے بھی اس حقیقت پر روشنی پڑتی ہے۔ اُن کا مرثیہ تو صاف کہے دیتا ہے کہ انھوں نے اس کوچے کی رہ نوردی کی ہے اور ایک ایسی شخصیت سے عشق کیا ہے۔ جس کو خود بھی غالب سے عشق تھا۔ جو غالب کی غمگسار تھی اور جس نے "عمر بھر کا پیمان وفا" باندھا تھا۔ لیکن موت نے اس کو ختم کر دیا کیونکہ عمر کو پائداری نہیں۔ مرثیے کے اشعار سے اس پر روشنی پڑتی ہے ——

درد سے میرے ہے تجھکو بیقراری ہائے ہائے
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے

تیرے دل میں گر نہ تھا آشوبِ غم کا حوصلہ
تو نے پھر کیوں کی تھی میری غمگساری ہائے ہائے

کیوں مری غمخوارگی کا تجھ کو آیا تھا خیال
دشمنی اپنی تھی میری دوستداری ہائے ہائے

عمر بھر کا تو نے پیمانِ وفا باندھا تو کیا
عمر کو بھی تو نہیں ہے پائداری ہائے ہائے

شرمِ رسوائی سے جا چھپنا نقابِ خاک میں
ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے

گلفشانیہائے نازِ جلوہ کو کیا ہو گیا
خاک پر ہوتی ہے تیری لالہ کاری ہائے ہائے

زہر لگتی ہے مجھے آب و ہوائے زندگی

یعنی تجھ سے تھی اسے ناسازگاری ہائے ہائے

ہاتھ ہی تیغ آزما کا کام سے جاتا رہا
دل پہ اک لگنے نہ پایا زخم کاری ہائے ہائے

خاک میں ناموسِ پیمانِ محبت مل گئے
اٹھ گئی دُنیا سے راہ و رسمِ یاری ہائے ہائے

کس طرح کاٹے کوئی شب ہائے تارِ برشگال
ہے نظر خو کردۂ اختر شماری ہائے ہائے

گوش مہجورِ پیام و چشم محرومِ جمال
ایک دل تِس پر یہ نا اُمیدواری ہائے ہائے

عشق نے پکڑا نہ تھا غالبؔ ابھی وحشت کا رنگ
رہ گیا تھا دل میں جو کچھ ذوقِ خواری ہائے ہائے

ان اشعار کا شدید تاثر خلوص پر دلالت کرتا ہے۔ ایک ایک شعر اور ایک ایک شعر میں سموئے ایک ایک خیال اور اس کے ایک ایک لفظ سے احساس کی شدت پھوٹی پڑتی ہے۔ غالبؔ اس قسم کے مراثی لکھنے کے عادی نہیں تھے۔ اس قسم کے صرف دو مرثیے انھوں نے لکھے ہیں۔ ایک تو زین العابدین خاں عارفؔ کے انتقال پر اور دوسرا یہ ـــــ ان دونوں میں جو شدتِ تاثر پائی جاتی ہے۔ اپنی نظیر آپ ہے۔ بہر حال محبوب کی موت پر غالبؔ کا یہ مرثیہ اس حقیقت کو واضح کرتا ہے کہ انھیں کسی سے لگاؤ ضرور تھا۔ اور اس کی موت کے اثرات اُن کے دل و دماغ پر بڑے گہرے تھے۔ ان کی دُنیا اُجڑ گئی تھی۔ اور اس میں کوئی رَس باقی نہیں رہا تھا۔ کوئی رنگینی نہیں رہ گئی تھی۔

جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا گیا اپنے بعض اشعار میں بھی غالبؔ نے اپنے عاشق ہونے کا اعتراف کیا ہے۔ چنانچہ اپنے مخصوص قسم کے عشق کی بھی انھوں نے اس سلسلے میں وضاحت کی ہے۔ نہ صرف یہ کہ ان اشعار سے، ان کا عاشق

ہونا ثابت ہوتا ہے، بلکہ اُن کے نظریۂ عشق پر بھی روشنی پڑتی ہے ؎

اسد زندانیِ تاثیرِ الفت ہائے خوباں ہوں　　خمِ دستِ نوازش ہو گیا ہے طوق گردن میں

اسد اللہ خاں تمام ہوا　　اے دریغا وہ رندِ شاہد باز

تا ہم زدل بُرد کافر ادائے　　بالا بلندے کوتہ قبائے

تھی وہ اِک شخص کے تصور سے　　اب وہ رعنائیِ خیال کہاں

عشق نے غالبؔ نکما کر دیا　　ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا　　درد کی دوا پائی دردِ لا دوا پایا

گر کیا ناصح نے ہم کو قید اچھا یوں سہی　　یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائینگے کیا

غم اگرچہ جاں گسل ہے، پہ کہاں بچیں کہ دل ہے　　غمِ عشق اگر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا

اعتبارِ عشق کی خانہ خرابی دیکھنا　　غیر نے کی آہ لیکن وہ خفا مجھ پر ہوا

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی　　عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

ہم نے وحشت کدۂ بزمِ جہاں میں جوں شمع　　شعلۂ عشق کو اپنا سر و ساماں سمجھا

ہوا ہوں عشق کی غارت گری سے شرمندہ　　　سوائے حسرتِ تعمیر گھر میں خاک نہیں

یہ اشعار نہ صرف یہ بتاتے ہیں کہ غالبؔ نے عشق کیا تھا بلکہ ان سے اس بات کا بھی پتہ چلتا ہے کہ وہ "رند شاہد باز" تھے۔ کسی کافر ادا نے اُن کا دل لے لیا تھا لیکن وہ اس کے باوجود خوش تھے کیونکہ ان کا خیال تھا کہ زندگی میں اسی سے سب کچھ ہے۔ اس عشق میں انھیں بہت سی پریشانیاں بھی اُٹھانی پڑی تھیں لیکن وہ ان کو عشق کے لیے ضروری سمجھتے تھے۔ کیونکہ ان کے خیال میں ان دونوں باتوں کا لازم و ملزوم ہونا یقینی ہے —— بہرحال اُنھوں نے اس "وحشت کدۂ جہان" میں شمع کی طرح "شعلۂ عشق کو اپنا سر و ساماں سمجھا" اور کسی حال میں بھی ان سے "جنونِ عشق" کے یہ انداز چھٹ نہ سکے۔

غالبؔ کے اس عشق میں لذتیت کو بڑا دخل ہے۔ ان کی یہ "شاہد بازی" ان کا یہ "جنونِ عشق" یہ "رہن عشق ہونا" اور "شعلۂ عشق کو اپنا سر و ساماں سمجھنا" ان تمام چیزوں کی بنیادیں ان کی لذّت پرستی پر قائم ہیں۔ یہاں تک کہ عشق میں رنج و غم اور مصیبت و پریشانی کے جو موڑ آتے ہیں اس میں بھی ان کو لذّت محسوس ہوتی ہے۔ غمِ عشق سے بھی وہ خوش ہوتے ہیں۔ یہ لذّت کبھی تو خارجی حالات سے پیدا ہوتی ہے۔ اور کبھی خود غالبؔ کا ذہن اس کو پیدا کر لیتا ہے غرض یہ کہ کسی نہ کسی صورت میں کسی نہ کسی طرح ان کی زندگی میں اور ساتھ ہی ان کی شاعری میں یہ لذتیت کا احساس ضرور نظر آتا ہے۔

سب سے پہلے تو یہ لذتیت ان کی اس حُسن پرستی اور اس کے شدید احساس میں دکھائی دیتی ہے، جس پر ان کے عشق کی بُنیادیں قائم ہیں۔ لذتیت کے احساس ہی نے ان کو حُسن کا شیدائی بنایا ہے۔ اور اسی کے نتیجے میں اُنھوں نے عشق کی دُنیا میں قدم رکھا۔ چنانچہ معشوق کے حُسن کا بیان اس کے عشوہ و ناز و ادا کی تصویریں، ان حالات کے نقشے جن سے لذّت حاصل کی جا سکتی ہے ان کی

شاعری میں سب سے زیادہ نمایاں ہیں۔ بلکہ یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ ان کی شاعری کا بیشتر حصّہ اسی طرح کے خارجی حالات کے بیان اور داخلی کیفیات کی ترجمانی پر مشتمل ہے۔ ان کے ان بیانات میں معاملہ بندی کی خصوصیت پیدا نہیں ہوتی۔ برخلاف اس کے بڑی ہی لطیف کیفیات، بڑے ہی لطیف جذبات واحساسات اور بڑے ہی لطیف خارجی حالات کی تصویریں سامنے آتی ہیں۔ اور چونکہ غالبؔ کا تخیل انسانیت کو مختلف رنگوں سے آراستہ و پیراستہ کرکے پیش کرتا ہے اس لئے ان میں حسن کی کیفیت کچھ اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ لذتیت کا احساس کچھ اور بھی زیادہ شدید ہو جاتا ہے۔ غالبؔ کی فن کی بڑائی کا راز اسی میں پوشیدہ ہے۔

غالبؔ نے اپنے معشوقِ سرو قامت کے خرامِ ناز پر اس وجہ سے جان نثار کی ہے کہ وہ فتنوں کو جگاتا ہے۔ اس کے جسم سے ہنگامے اُبلتے ہیں۔ وہ اگر خرامِ ناز کے ساتھ آجاتا ہے تو کفِ ہر خاکِ گلشن شکلِ قمری نالہ فرسا ہو جاتی ہے ؎

اگر وہ سرو قد گرمِ خرامِ ناز آجاوے
کفِ ہر خاکِ گلشن شکلِ قمری نالہ فرسا ہو

جب تک انھوں نے قدِ یار کا عالم نہیں دیکھا تھا۔ وہ معتقدِ فتنۂ محشر نہیں ہوئے تھے۔ قدِ یار کی حشر سامانی نے منظرِ حشر کو ان کی آنکھوں کے سامنے لاکر کھڑا کر دیا ؎

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم
میں معتقدِ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا

قد کے ساتھ ساعدِ سیمیں و دستِ پُرنگار، پر بھی ان کی نظر پڑتی ہے۔ اور وہ اس کی تعریف میں کہتے ہیں ؎

دیکھ اُس کے ساعدِ سیمیں و دستِ پُرنگار
شاخِ گل جلتی تھی مثلِ شمع، گل پروانہ تھا

معشوق کا جلوہ جس جگہ بھی ظاہر ہوتا ہے، اُس کے سامنے دوسری چیزوں کا حسن ماند پڑ جاتا ہے۔ دوسروں کی خوبصورتی معدوم ہو جاتی ہے۔ کیونکہ ان کے محبوب

کے حسن و جمال کی رُوشن کا کیا کہنا ؎

کیا آئینہ خانہ کا وہ نقشہ تیرے جلوے نے
کرے جو پرتوِ خورشید عالم شبنمستاں کا

اس کے منھ پر نقاب انھیں کچھ اور بھی کھلتا ہوا نظر آتا ہے ـــــ نقاب کا کام چہرے کو چھپا لینا ہے۔ لیکن وہ معشوق کی نقاب پوشی میں بھی ایک اندازِ دلبری وطرزِ دلرُبائی دیکھتے ہیں ؎

مُنھ نہ کھلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے مُنھ پر کھلا

معشوق کی نگاہ ناز بھی اُن کے دل پر اثر کرتی ہے۔ لیکن وہ اس کی خلش میں ایک لذت محسوس کرتے ہیں۔ کیونکہ اس خلش کی محرک معشوق کی نگاہِ ناز ہے۔ اس لیے اس کے ہاتھوں جو کچھ بھی نہ ہو جائے کم ہے ؎

کوئی میرے دل سے پوچھے ترے تیرِ نیم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

اس کی ہر بات، ہر انداز، ہر ادا، ان کا دل موہ لیتی ہے ـــــ یہاں تک کہ یہ تمام چیزیں ان کے لیے "بلائے جان" بن جاتی ہیں۔ کیوں کہ ان کا سکون ختم ہو جاتا ہے۔ اور آتشِ شوق تیز سے تیز تر ہو کر ایک ہنگامہ برپا کر دیتی ہے ؎

بلائے جاں ہے غالبؔ اس کی ہر بات
عبارت کیا، اشارت کیا، ادا کیا

وہ سامنے آتا ہے تو ایک بجلی سی کوند جاتی ہے لیکن اس کی سیماب وشی اور برق سامانی اتنا موقع کہاں دیتی ہے کہ کوئی اس سے بات کر سکے ؎

بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا

اس کی انگشت نمائی کا خیال بھی انھیں ستاتا ہے۔ وہ ان کے دل سے کبھی بھی محو

نہیں ہوتا۔ کیونکہ وہ بہر حال معشوق کی انگشت حنائی ہے ؎

دل سے مٹنا تری انگشت حنائی کا خیال
ہو گیا گوشت سے ناخن کا جدا ہو جانا

معشوق کے ہونٹوں کی شیرینی کا ان کے خیال میں کوئی ٹھکانا نہیں۔ وہ تلخ گالیاں بھی دیتا ہے، تب بھی ان کی شیرینی کم نہیں ہوتی۔ کیوں کہ اس کے شیریں لبوں سے نکلی ہوئی وہ گالیاں بھی شیریں ہوتی ہیں۔ ان میں بھلا تلخی کہاں ؎

کتنے شیریں ہیں ترے لب کہ رقیب
گالیاں کھا کے بے مزا نہ ہوا

کبھی کبھی اپنے معشوق کے ہونٹوں کو دیکھ کر انھیں یہ بھی خیال گزرتا ہے ؎

کرے ہے بادہ ترے لب سے کسبِ رنگِ فروغ
خطِ پیالہ سراسر نگاہِ گلچیں ہے

اور خرامِ یار پر تو وہ لوٹ لوٹ جاتے ہیں۔ معشوق کی چال ان کے لئے ایک محشرستان کی حیثیت رکھتی ہے۔ اور جس کی وجہ سے ان کے دل میں بھی ایک حشر بپا ہو جاتا ہے۔ وہ بے قرار ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ وہ بہر حال معشوق محشر خرام کا خرامِ ناز ہے ؎

دل ہوائے خرامِ ناز سے پھر
محشرستانِ بے قراری ہے

اور کبھی معشوق کی چال کو "کڑی کمان کا تیر" کہتے ہیں۔ اور ایسی چال چلنے والے کے دل میں گھر کر لینے کی خواہش اُن کے دل میں انگڑائیاں لینے لگتی ہے ؎

چال جیسے کڑی کمان کا تیر
دل میں ایسے کے جا کرے کوئی

ایک اور جگہ خرامِ ناز کی تعریف یوں کرتے ہیں ؎

آئے بہارِ ناز کہ تیرے خرام سے — دستار گردِ شاخِ گلِ نقشِ پا کروں

ایک اور شعر میں "موجِ خرامِ یار" کو گل کترنے سے تعبیر کیا ہے ؎

دیکھو تو دل فریبیٔ اندازِ نقشِ پا
موجِ خرامِ یار بھی کیا گل کتر گئی

ایک اور شعر میں اسی موضوع کو نئے انداز میں پیش کیا ہے ؎

درسِ خرام تا کے خمیازۂ روانی
اس موجِ مے کو غافل پیمانہ نقشِ پا ہے

معشوق کا دہن اُن کے نزدیک غنچہ، ناشگفتہ ہے۔ اور انھیں اس کا بوسہ لینے کی خواہش ہے۔ چنانچہ اپنے مخصوص شوخ انداز میں معشوق کو مخاطب کرکے کہتے ہیں ؎

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں مُنھ سے مجھے بتا کہ یوں

ان کا معشوق حسین ہے۔ اور اس کا جلوہ سیمابی ہے۔ اُس کی آب و تاب کے سامنے عالمِ امکان کی کوئی چیز ٹھہر نہیں سکتی ؎

یہ کس ناہید کی تمثیل کا ہے جلوہ سیمابی
کہ مثلِ ذرہ ہائے خاک آئینے پَرافشاں ہیں

اور اس معشوق کے جلوۂ حسن کی رنگا رنگی اور فسوں سامانی نے ان کی نظروں میں ہر چیز کو بے حسن کر دیا ہے ہر چیز کے حسن پر خاک ڈال دی ہے ؎

سطوت سے تیرے جلوۂ حسنِ غیور کی
خوں ہے مری نگاہ میں رنگِ ادائے گل

معشوق کی چڑھی ہوئی تیوری کا بھی وہ اندازہ لگا لیتے ہیں۔ اور اس میں بھی اُنکی نظر ایک اندازِ دلرُبائی دیکھتی ہے۔ اس کا احساس انھیں اس قدر شدید ہے کہ ان کی نظر نقاب کے اندر پہنچکر اس چڑھی ہوئی تیوری کا نظارہ کرلیتی ہے ؎

ہے تیوری چڑھی ہوئی اندر نقاب کے ہے اک شکن پڑی ہوئی طرفِ نقاب میں

اس کی زلفیں باعثِ سکون و مسرت ہو سکتی ہیں۔ ہر اُس شخص کے لیے جس کے بازوؤں پر وہ پریشان ہو جائیں۔ ان کی گھنی چھاؤں میں بھلا کس کو آرام نصیب نہ ہوگا سے

نیند اُسکی ہے دماغ اُسکا ہے راتیں اسکی ہیں
تیری زلفیں جسکے بازو پہ پریشاں ہوگئیں

ان کے نزدیک معشوق کی اداؤں کے اثر کو کوئی روک نہیں سکتا۔ ان کا کام صد رنگ گل کترنا اور در پردہ قتل کرنا ہے۔ وہ معشوق کی ان اداؤں کو تیغ سے تعبیر کرتے ہیں اور کہتے ہیں سے

صد رنگ گل کترنا، در پردہ قتل کرنا
تیغِ ادا نہیں ہے پابندِ بے نیامی

"بندِ قبائے یار" پر بھی ان کی نظر پڑتی ہے وہ اس کو بھی حریفانہ دیکھتے ہیں۔ اور اس کو فردوس کے غنچے سے تعبیر کر کے گویا نہ جانے کیا کیا کچھ کہہ جاتے ہیں سے

اسَد بندِ قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے

ابروئے یار کی شوخی بھی انہیں عزیز ہے۔ کہتے ہیں سے

جو کچھ ہے محوِ شوخیِ ابروئے یار ہے
آنکھوں کو رکھ کے طاق پہ دیکھا کرے کوئی

ان کے معشوق میں نزاکت حد درجہ ہے۔ اُس کا خمیر ہی گویا نزاکت سے اُٹھا ہے۔ یہ نزاکت انھیں عزیز ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہ اس کے شکوہ سنج ہیں سے

اس نزاکت کا بُرا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا
ہاتھ آئیں تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے

معشوق کی نگاہِ ناز کہیں ان کو نرگس مخمور نظر آتی ہے اور کہیں نیشتر۔ کبھی وہ خم کے خم لنڈھاتی ہے اور کبھی سینے میں اُتر کر دل میں پیوست ہو کر رگِ جاں سے آشنا ہو جاتی ہے سے

گل کھلے، غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی
سرخوشِ خواب ہے وہ نرگسِ مخمور ابھی

وہ نیشتر سہی پر دل میں جب اُتر جائے
نگاہِ ناز کو پھر کیوں نہ آشنا کہیے

اور معشوق کے نقشِ قدم اور نقشِ پا پر بھی وہ جان نثار کرتے ہیں۔ ان کو معشوق کے قدم میں جنت کی رعنائیوں کا بسیرا نظر آتا ہے۔ اور موجِ خرامِ یار گل کترتی ہے۔ کیونکہ معشوق خود ایک جنت سے کم نہیں جس کے جلو میں سیکڑوں بہاریں خوابیدہ رہتی ہیں ؎

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں

دیکھو تو دل فریبیٔ اندازِ نقشِ پا
موجِ خرامِ یار بھی کیا گل کتر گئی

غرض یہ کہ اس طرح معشوق کے حسن کا بیان اُنھوں نے کیا ہے۔ ان کی ساری شاعری اس قسم کے بیانات سے بھری پڑی ہے۔ لیکن ان کے اس طرح کے اشعار کو دیکھنے سے اس بات کا احساس ضرور ہوتا ہے کہ وہ حسن سے زیادہ اس کی اداؤں، اس کی شوخیوں، اس کی سج دھج اور اس کے طور طریقوں سے زیادہ متاثر ہوتے ہیں۔ ان کا لطیف احساس معاملہ بند شاعروں کی طرح صرف حسن سے براہ راست اور فوراً مطلب برآری انھیں چاہتا بلکہ اس سے سمجھ معنوں میں پہلے اکتساب لذت کرتا ہے۔ وہ پہلے معشوق کے سرو ایسے قد، اس کی چشم میگوں، ساقی سیمیں، اس کی زلفوں، ہونٹوں اور ابروؤں سے کھیلتے ہیں۔ اس کی تقریر،

اس کے خرامِ ناز، اس کے نقشِ پا، اس کی عبارت، اشارت اور اداؤں سے متاثر ہوتے ہیں مست ہو جاتے ہیں۔ جھومنے لگتے ہیں۔ اور "اثرِ حسنِ یار" سے نہ صرف ان کے عشق بلکہ فن میں بھی رعنائی آ جاتی ہے۔ کیونکہ غالب نے اس حسن کو محض ایک تماشائی کی حیثیت سے بیان نہیں کر دیا ہے۔ بلکہ اپنی ذات، اپنی شخصیت، اپنی افتادِ طبع، اپنے کردار کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے، وہ اپنے تاثرات کو سامنے لائے ہیں۔ بات یہ ہے کہ غالب صرف خارجی حسن کو پیش کرنے کے قایل نہیں تھے۔ خارجی حسن بذاتِ خود ان کے نزدیک کوئی خاص حیثیت نہیں رکھتا تھا۔ انھوں نے اس کے ذہنی اور جذباتی ردعمل کو پیش کیا ہے۔ اپنے جذبات واحساسات کی ترجمانی کی ہے۔ ان کے بیان سے صرف معشوق ہی کا حسن بے نقاب نہیں ہوتا۔ اس کی اداؤں اور اشاروں ہی کی تصویر سامنے نہیں آتی۔ بلکہ غالب کا تاثر بھی سامنے آتا ہے۔ حسن سے خود اُن کے کردار پر روشنی پڑتی ہے۔ اور ساتھ ہی معشوق کے کردار کے خد و خال بھی اُجاگر ہوتے ہیں۔ لیکن بہر حال غالب کی ذات اور ان کی شخصیت معشوق کے حسن کے بیان میں بھی غالب نظر آتی ہے۔

غالب کا معشوق حسین ہے۔ شعلہ رو ہے، آتش نفس ہے، سرو قد ہے، پری تمثال ہے۔ گویا حسن کی تمام خصوصیات اس کے اندر موجود ہیں۔ لیکن ساتھ ہی ایک خصوص کردار کا حامل بھی ہے۔ غالب نے اس کے حسن کے بیان کے ساتھ ساتھ اس کے کردار کو بھی نمایاں کیا ہے۔ اس کے عادات و اطوار کی بھی تصویریں کھینچی ہیں۔ وہ ستمگر اور جفا پیشہ ہے لیکن کبھی کبھی جب نیکی بھی اس کے جی میں آ جاتی ہے تو وہ اپنی جفائیں یاد کر کے ان پر شرماتا ہے۔

کبھی نیکی بھی اسکے جی میں گر آ جائے ہے مجھ سے
جفائیں کر کے اپنی یاد شرما جائے ہے مجھ سے

وہ اُردو شاعروں کے معشوقوں کی طرح قزاق نہیں ہے۔ بلکہ ایک اسی دُنیا کا

انسان ہے۔ وہ ضدی ضرور ہے لیکن بدمزاج نہیں ہے چنانچہ بھولے سے وہ سیکڑوں وعدے وفا کرتا ہے ؎

ضد کی ہے اور بات مگر خو بُری نہیں
بھولے سے اُس نے سیکڑوں وعدے وفا کیے

وہ اس کی بے وفائی کے باوجود اس کو "بے وفا" نہیں کہتے ؎

ظالم مرے گماں سے مجھے منفعل نہ چاہ
ہے ہے۔ خدا نہ کردہ تجھے بے وفا کہوں

ان کا معشوق "ستم ظریف" بھی ہے چنانچہ وہ اپنے افعال سے اس ستم ظریفی کا اظہار کرتا رہتا ہے ؎

میں نے کہا کہ "بزم ناز" غیر سے چاہیے تہی
سُن کے ستم ظریف نے مجھکو اُٹھادیا کہ یوں

وہ باحیا ہے۔ بات بات پر وہ شرماجاتا ہے ؎

غیر کو یارب وہ کیونکر منع گستاخی کرے
گر حیا بھی اس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے

اُردو شاعری میں معشوق کی عجیب وغریب تصویریں ملتی ہیں۔ اکثر اُردو شعرا کا معشوق ایک عجیب چیز معلوم ہوتا ہے۔ عام طور پر اس کی شخصیت اُبھرتی نہیں۔ اس کا کردار سامنے نہیں آتا۔ اور اگر کہیں نظر بھی آتا ہے تو طوائف کے روپ میں، یا پھر "معشوق حقیقی" کے تصور میں۔ غالب کا معشوق صحیح معنوں میں ایک انسان ہے۔ اور اس کی انسانیت ہی کی وجہ سے وہ اس کو چاہتے ہیں۔ ورنہ غالب کا ایسا لطیف احساس رکھنے والا انسان کبھی اس کی طرف توجہ نہ کرتا۔ جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا گیا ہے۔ غالب کے اس حسن پرستی کے نتیجے میں پیدا شدہ عاشقی کی بنیادیں لذتیت پر استوار ہیں۔ لذت پرستی کا احساس ان کی شاعری میں حسن پرستی ہی کی طرح شدید ہے وہ معشوق کے

حسن کی جو تعریف کرتے ہیں۔ اس کی اداؤں کا جو تذکرہ کرتے ہیں۔ ان سب کی تہہ میں ان کی لذت پرستی کو دخل ہوتا ہے۔ اسی اکتساب لذت کے لئے وہ حسنِ یار کی پرستش کرتے ہیں اور اسی میں ان کی زندگی ختم ہو جاتی ہے ؎

عمر میری ہو گئی صرفِ بہارِ حسنِ یار　　گردشِ رنگِ چمن ہے ماہ و سالِ عندلیب
منع مت کر حسن کی ہم کو پرستش سے کہ ہے　　بادۂ نظارۂ گلشن جلالِ عندلیب

اور حسن پرستی صرف جذباتی حسن پرستی تک محدود نہیں رہتی بلکہ جسمانی لذت تک جا پہنچتی ہے۔ وہ کہیں حسن کو چھوتے ہیں۔ اس کے مس سے محظوظ ہوتے ہیں۔ کہیں اس کا بوسہ لیتے ہیں۔ کہیں اس کے پاؤں دھو دھو کر پیتے ہیں کہیں اسکی زلفوں کو اپنے شانوں پر بکھیرتے ہیں۔ کہیں اس کے بند قبا کو کھول کر سینے کے سمن زاروں کے گلستاں کا لطف اُٹھاتے ہیں۔ اور نوبت آخر بہ ہم آغوشی تک پہنچتی ہے اور یہی ان کے خیال میں لذت کا کمال ہے ؎

دیکھنا حالت مرے دل کی ہم آغوشی کے وقت　　ہے نگاہِ آشنا تیرا سرِ ہر مو مجھے

غالب مجھے ہے اُس سے ہم آغوشی کی آرزو　　جس کا خیال ہے گلِ جیبِ قبائے گل

گر ترے دل میں ہو خیال۔ وصل میں شوق کا زوال　　موجِ محیطِ آب میں مارے ہے دست و پا کہ یوں

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں　　بوسہ کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

بوسہ دیتے نہیں اور دل پہ ہے ہر لحظہ نگاہ　　جی میں کہتے ہیں کہ مفت آئے تو مال اچھا ہے

ہنگامِ تصور ہوں دریوزہ گرِ بوسہ　　یہ کاسۂ زانو بھی اِک جامِ گدائی ہے

جاں ہے بہائے بوسہ ولے کیوں کہے ابھی
غالبؔ کو جانتا ہے کہ وہ نیم جاں نہیں

بوسہ نہیں نہ دیجیے دشنام ہی سہی
آخر زباں تو رکھتے ہو تم گر دہاں نہیں

اس لب سے مل ہی جائے گا بوسہ کبھی تو ہاں
شوقِ فضول و جرأتِ رندانہ چاہیے

ساقیا دے ایک ہی ساغر میں سب کو کہ آج
آرزوئے بوسۂ لب ہائے میگوں ہے مجھے

ہے وصل ہجر، عالمِ تمکین و ضبط میں
معشوقِ شوخ و عاشقِ دیوانہ چاہیے

اسدؔ بندِ قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ اک عالم گلستاں ہے

ہاتھ پر گر ہاتھ مارے یار وقتِ قہقہہ
کرمکِ شب تاب آسا مہ پر افشانی کرے

دے مجھ کو شکایت کی اجازت کہ ستمگر
کچھ تجھ کو مزا بھی مرے آزار میں آوے

دھوتا ہوں جب میں پینے کو اُس سیم تن کے پاؤں
رکھتا ہے ضد سے کھینچ کے باہر لگن کے پاؤں

نیند اُس کی ہے، دماغ اُس کا ہے، راتیں اُس کی ہیں
تیری زلفیں جسکے بازو پر پریشاں ہو گئیں

دل ہوائے خرام یار سے پھر
محشرستانِ بے قراری ہے

ان کا لطیف احساس اس لذت پرستی کے لیے، خوبصورت اور لطیف پس منظر کو بھی تلاش کرتا ہے۔ اس عالم میں وہ حسن سے اکتسابِ لذت کرنا چاہتے ہیں۔ اگر ایسی حالت میں انھیں معشوق نہ مل سکے تو اُن کی بیقراری کی انتہا نہیں رہتی۔ ہجر کی کیفیت کا بیان ان کے یہاں ایسے ہی موقعوں پر ملتا ہے ؎

شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا   شعلۂ جوّالہ ہر یک حلقۂ گرداب تھا
جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آبجو   یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا
یاں سرِ پرشور بے خوابی سے تھا دیوار جو   واں وہ فرقِ ناز محوِ بالشِ کمخواب تھا
یاں نفس کرتا تھا روشن شمعِ بزمِ بیخودی   جلوۂ گل واں بساطِ صحبتِ احباب تھا
فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا   یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا
ناگہاں اس رنگ سے خوں نابہ ٹپکانے لگا   دل کہ ذوقِ کاوشِ ناخن سے لذت یاب تھا

مقدمِ سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر سازِ صدائے آب تھا

ظاہر ہے اس ہجر کی کیفیت کا پیدا کرنے والا وہ پس منظر ہے جس کا بیان غالبؔ نے کیا ہے۔ اور جو خواہش ان کے دل میں چٹکیاں لیتی ہے۔ وہ معشوق کے وصل کی خواہش ہے۔

یہ لذت پرستی کی خواہش غالبؔ کو صرف حقیقت کی دُنیا ہی تک محدود نہیں رکھتی۔ بلکہ اکتسابِ لذت کے لیے وہ تخیل کا سہارا بھی لیتے ہیں۔ چنانچہ ایک شعر میں اُنھوں نے خود اس کا اظہار کیا ہے۔ کہتے ہیں ؎

مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیٔ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے

چنانچہ ان کی تخیل ایسے حسین پیکر تیار کرلیتی ہے جس سے وہ لذت حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ یہ پیکر ہوتے ہیں اسی دُنیا کے مخلوق، لیکن غالبؔ کا تخیل ان کو بلا کا حسین بنا دیتا ہے۔ اور وہ ان کی تخلیق بھی اس لیے کرتے ہیں کہ وہ ان کی ذہنی و جسمانی لذت کا باعث بن سکیں۔ انھیں کبھی کبھی ایک ایسے "مغنیٔ آتشِ نفس" کی خواہش ہوتی ہے جس کی صدا ان کے لیے "جلوۂ برقِ فنا" بن جائے ؎

ڈھونڈے ہے اس مغنیٔ آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

اور اس غزل میں تو ان کی یہ خصوصیت اپنے کمال پر نظر آتی ہے ؎

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

کرتا ہوں جمع پھر جگرِ لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوتِ مژگاں کیے ہوئے

پھر وضعِ احتیاط سے رُکنے لگا ہے دم
برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے

پھر گرمِ نالہ ہائے شرر بار ہے نفس
مدت ہوئی ہے سیرِ چراغاں کیے ہوئے

پھر پرسشِ جراحتِ دل کو چلا ہے عشق
سامانِ صد ہزار نمکداں کیے ہوئے

پھر بھر رہا ہے خامۂ مژگاں بخونِ دل
سازِ چمن طرازیٔ داماں کیے ہوئے

باہمدگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب
نظارہ و خیال کا ساماں کیے ہوئے

دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے

پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب
عرضِ متاعِ عقل و دل و جاں کیے ہوئے

پھر چاہتا ہوں نامۂ دلدار کھولنا
جاں نذرِ دلفریبیٔ عنواں کیے ہوئے

چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے
اک نوبہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے
پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیر بارِ منّتِ درباں کیے ہوئے
جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کہ رات دن
بیٹھے رہیں تصوّرِ جاناں کیے ہوئے
غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ عشق سے
بیٹھے ہیں ہم تہیۂ طوفاں کیے ہوئے

جو شخص ایک نو بہارِ ناز کو تاکتا ہو، جس کو یہ آرزو ہو کہ کوئی فروغِ مے سے چہرہ گلستاں کیے ہوئے اُس کے پاس آئے۔ جو سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کو اپنے سینے میں اُتار لینے کا متمنّی ہو۔ جس کو کسی کے در پر سر زیر بارِ منّتِ درباں کیے ہوئے پڑے رہنے کی خواہش ہو اس کی لذّت پرستی میں شک وشبہہ کی کس کو گنجائش ہو سکتی ہے۔ ظاہر ہے وہ یہ سب کچھ اسی غرض سے کرنا چاہتا ہے۔ غالب نے کھلم کھلا اس کا اظہار بھی کیا ہے ؎

تماشائے گلشن، تمنّائے چیدن
بہار آفرینا! گنہگار ہیں ہم
عشرتِ صحبتِ خوباں ہی غنیمت سمجھو
نہ ہوئی غالب اگر عمرِ طبیعی نہ سہی

گنہگاری کا یہ اعتراف اور عشرتِ صحبتِ خوباں کو عمرِ طبیعی کے مقابلے میں غنیمت جاننے کا اظہار حسن پرستی اور عشق و عاشقی میں غالب کی حد درجہ بڑھی ہوئی لذّت پرستی کے ثبوت کے لئے کافی ہے۔

غالب حسن پرستی اور عشق و عاشقی کی دُنیا میں صرف حسن و شباب اور ناز و غمزہ ہی سے اکتسابِ لذّت نہیں کرتے۔ صرف کیف و سرور اور مسرّت و شادمانی ہی ان کے لطف کا باعث نہیں بنتی بلکہ حسن پرستی اور عشق و عاشقی کی راہ میں جو پُرخار مقامات کہیں کہیں آ جاتے ہیں۔ ان سے بھی ان کا جی خوش ہوتا ہے۔ اس میں بھی ان کو لذّت ملتی ہے۔ گویا غالب عشق کے ہاتھوں پیدا شدہ اذیّت میں لذّت محسوس کرتے ہیں۔ یہ لذّت کبھی ان کے معشوق کے

ہاتھوں، اس کی کج ادائیوں، اور بے نیازیوں سے ان تک پہنچتی ہے جس کو وہ پسند کرتے ہیں اور کہیں گردشِ روزگار کا طلسم اس کو پیدا کرتا ہے۔ لیکن اس گردشِ روزگار میں بھی ان کی حسن پرستی اور عشق و عاشقی کو خاصا دخل ہوتا ہے۔ کبھی مطلوبہ چیز کو نہ ملنے کی صورت میں اپنے آپ کو اُداس کر کے، غمگین بناکر، اذیت پرستی کا شکار ہوکر، زندگی، ماحول، سماج اور خود اپنے اوپر احسان کرنے کا احساس اُن کے اندر پیدا ہوتا ہے۔ غرض یہ کہ غالبؔ کی یہ اذیت پرستی کئی صورتوں میں ملتی ہے سہ

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں　　　جی خوش ہوا ہے راہ کو پُرخار دیکھ کر

پھر کچھ اک دل کو بیقراری ہے　　　سینہ جویائے زخمِ کاری ہے

سر کھجاتا ہے جہاں زخمِ سر اچھا ہو جائے　　　لذتِ سنگ بہ اندازۂ تقریر نہیں

ستم کشی کا کیا دل نے حوصلہ پیدا　　　اب اس سے ربط رکھوں جو بہت ستمگر ہو

ہم کو ستم عزیز ستمگر کو ہم عزیز　　　نامہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں

نالہ جز حسن طلب اے ستم ایجاد نہیں　　　ہے تقاضائے جفا شکوۂ بیداد نہیں

شق ہو گیا ہے سینہ خوشا لذتِ فراق　　　تکلیفِ پردہ داریِ زخمِ جگر گئی

حالانکہ غم بذاتِ خود انھیں عزیز نہیں۔ وہ اپنے دل کو اس قابل نہیں سمجھتے کہ وہ غم اُٹھا سکے سہ

غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے
یہ رنج کہ کم ہے مے گلفام، بہت ہے

چنانچہ یہی احساس انھیں یہ نتیجہ تک نکالنے پر مجبور کر دیتا ہے ؎

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

لیکن عشق و عاشقی کی دُنیا میں اسی غم کو وہ لذّت بنا لیتے ہیں۔ ان کا غم ذہنی عیاشی کی مختلف صورتیں اختیار کر لیتا ہے۔ اور وہ اس کی لذت سے مست و سرشار رہتے ہیں۔

لذت کا یہ شدید احساس ان کی نسلی خصوصیات، خاندانی حالات، ماحول کے اثرات اور ان سب کے زیر اثر تشکیل پائی ہوئی ان کی اُفتادِ طبع اور کردار کے ہاتھوں پیدا ہوا ہے۔ غالبؔ جس طبقے اور خاندان سے تعلق رکھتے تھے، لذت پرستی اس کی زندگی کا نصب العین تھی۔ اس کا خیال گویا اس طبقے کی گھٹی میں پڑا تھا۔ بات یہ تھی کہ زندگی کے ایک خاص معیار نے اس طبقے کے افراد میں لطافت سے وابستگی کے خیالات کو۔ اس کو اپنے آس پاس اور گرد و پیش دیکھنے کی خواہشوں کو اور اپنی زندگی کا ایک لازمی جزو بنا لینے کی تمناؤں کو ان کی زندگی کا حصّہ بنا دیا تھا۔ ان کے پاس کرنے کے لئے بہت کم کام تھے۔ زیادہ وقت یہ افراد زندگی کی دلچسپیوں اور رنگ رلیوں میں گذارتے تھے ظاہر ہے ان حالات میں لذت پرستی پیدا ہونی ہی چاہیے تھی۔ غالبؔ اپنے طبقے کے ایک فرد تھے۔ اس لئے اس کی مجموعی خصوصیات کا ان کے کردار میں پیدا ہونا یقینی تھا۔ چنانچہ ان کی اس حد درجہ بڑھی ہوئی لذت پرستی کی ایک وجہ یہ بھی ہے۔ دوسرے یہ لوگ جاگیردارانہ دور کی پیداوار تھے۔ جس میں زندگی کی بنیادی حقیقتوں کو سمجھنے کی خواہش، یا کسی بڑے نصب العین سے وابستگی کا خیال تک موجود نہیں تھا پس غیر شعوری طور پر زندگی سے فرار اور لذت

پرستی کے دامن میں پناہ لینے کی خواہش ان کو زندہ رکھتی تھی۔ وہ اسی کے سہارے جیتے تھے۔ ورنہ گھٹے ہوئے، مسموم ماحول میں ان کی زندگی دوبھر ہو جاتی۔ زندگی میں جو فراغت انھیں نصیب تھی۔ اس نے تن آسانی کی خصوصیات بھی ان میں پیدا کر دی تھیں۔ اور تن آسانی اپنے آپ کو جوانی سے ہمکنار کرنے کے لئے، لذت پرستی چاہتی تھی۔ غالبؔ چونکہ ایک جاگیردارانہ دَور کی پیداوار تھے اور تن آسانی ان کے کردار کا بھی حصہ تھی۔ اس لئے، ان کی تن آسانی بھی ان کی اس حد درجہ بڑھی ہوئی لذت پرستی کا باعث بنی ہے۔ اور پھر غالبؔ نے جس ماحول میں آنکھ کھولی تھی، وہ ظاہر ہے، بڑا ہی پُرآشوب ماحول تھا۔ سلطنت دم توڑ رہی تھی۔ ایک تہذیب ختم ہو رہی تھی۔ ایک طبقہ فنا ہو رہا تھا۔ اس کے اثرات افراد کے ذہنوں پر فرار کی صورت میں نمایاں ہونے ہی چاہیے تھے۔ چنانچہ ان تلخ حقائق سے سر چھپانے کے لئے لذت پرستی کی آغوش ہی ہو سکتی تھی۔ کیونکہ زندگی میں اس وقت اور کوئی اجتماعی نصب العین نہیں تھا۔ چنانچہ غالبؔ نے اسی میں پناہ ڈھونڈی۔ اور اس کے اثرات، اسی وجہ سے ان کے یہاں بھی اس قدر نمایاں نظر آتے ہیں۔

ان کے کردار کی انھیں بنیادی خصوصیات نے ان کے تصورِ عشق کی بھی تشکیل کی ہے۔ اس کا ہیولیٰ اسی مٹی سے تیار ہوا ہے۔ اور اس کی تعمیر بھی اسی پس منظر میں ہوئی ہے۔

غالبؔ کے تصورِ عشق کو نفسیاتی نظریاتِ عشق کی روشنی میں دیکھنا چاہیے کیونکہ اسی پس منظر میں اس کی اصلیت کو پوری طرح سمجھا جا سکتا ہے۔ مابعد الطبیعات کے زمانے سے لے کر اس وقت تک عشق کے متعلق مختلف نظریات پیش کئے جاتے رہے ہیں اور آج بھی اس کا سلسلہ جاری ہے لیکن موجودہ زمانے میں عشق کے جس مادی اور جنسی تصور کو اہمیت حاصل ہے وہ اپنی جگہ ان تمام نظریات سے اہم ہے۔ کیونکہ اس کی بنیادیں نفسیاتی حقیقتوں پر استوار ہیں۔

افلاطون نے جو عشق کا تصور پیش کیا تھا، اور جس کے اثرات ایک زمانے تک اس دُنیا میں رائج رہے، یہاں تک کہ آج بھی کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود ہیں، وہ تمام تر رومانی اور ہوائی تھا۔ اس کی بُنیادیں حقیقت پر استوار نہیں تھیں۔ اس کے عشق کی تان جذباتی حسن پرستی پر ٹوٹتی ہے۔ بغیر کسی خواہش اور بُنیادی انسانی جذبے کے عشق پروان چڑھتا ہے۔ اتصالِ جسمانی اُسکے نزدیک کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ اس کا عشق صرف اتصالِ روحانی ہے۔ حسن میں اپنے آپ کو بغیر کسی جسمانی اور مادّی مقصد کے فنا کر دینے کا نام ہے۔ مغرب و مشرق دونوں میں چونکہ افلاطون کا اثر خاصا گہرا رہا، اس لئے صدیوں تک عشق کے اسی تصور کو لوگ سب کچھ سمجھتے رہے۔ مشرق کی روحانیت پرستی نے اس نظریئے کو قبول کرنے میں کچھ اور بھی مدد کی۔ ادھر مغرب میں عیسائیت نے اس تصور کو پروان چڑھایا۔ چنانچہ نتیجہ یہ ہوا کہ عشق کو محض مخصوص اخلاقی قدروں کی زنجیروں میں جکڑ دیا گیا، جس کا اثر یہ ہوا کہ اسکی صورت مسخ ہو گئی۔ اس زمانے میں جنسی تصور موجود ضرور تھا لوگ اس سے واقف تھے لیکن اس کے اظہار کو ہیبت اور مجنونانہ کیفیت پر محمول کیا جاتا تھا۔ عاشقی کی معراج یہ سمجھی جاتی تھی کہ اس میں کسی جنسی یا جسمانی خواہش کو دخل نہ ہو۔ چنانچہ ایسے عاشق کی مثالیں مشرق و مغرب دونوں جگہ نظر آتی ہیں۔ لوگ کسی انسان سے نہیں، بلکہ "عشق" سے محبت کرتے ہیں۔ معشوق کے خیال کو سینے سے لگائے رکھنا، اور اسی میں جان دے دینا ہی ان کے نزدیک سب کچھ تھا۔ اور یہ سب افلاطونی عشق کی کارفرمائیاں تھیں۔ آج بھی جدید سے جدید نظریاتِ عشق پر افلاطون کے تصورِ عشق کا اثر ہے۔ فرق اتنا ہے کہ انھوں نے اب نفسیات کا بھیس بدل لیا ہے۔ لیکن اب بعض فلسفوں اور ماہرین نفسیات کا یہ خیال لوگوں کے دلوں میں گھر کرتا جا رہا ہے کہ عشق کی نوعیت حقیقتاً جنسی ہوتی ہے۔ اس کی تہہ میں جنس کا جذبہ کارفرما ہوتا ہے۔

کیونکہ جنسی عشق میں طرفین ہر اعتبار سے ایک دوسرے کے اتنا قریب ہو جاتے ہیں جس کو ایک روح دو قالب ہونے سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اور حقیقت یہی ہے کہ عشق کا جنسی تصور ہی ایک ایسا تصور ہے جس میں عشق کے دوسرے تصورات گھل مل جاتے ہیں۔ یا اسی محور کے گرد گھومتے رہتے ہیں۔

عشق کا یہ تصور، یورپ میں تو خیر۔ برسوں سے ایک مخصوص طبقے میں رائج رہا ہے لیکن ہمارے یہاں یہ خیالات حال ہی میں پہنچے ہیں۔ اور اس وقت بھی خاص روایات اور مخصوص اخلاقی اقدار نے اس کو عام نہیں ہونے دیا ہے۔ چاہے لوگ اس کو صحیح سمجھتے ہوں۔ لیکن سماجی بندشیں انھیں اس کا اظہار نہیں کرنے دیتیں۔ چنانچہ آج سے تقریباً سَو برس پہلے غالب کے زمانے میں تو اخلاق کی گرفت اتنی سخت تھی کہ کوئی اس کا اظہار کرنا تو درکنار اس کے متعلق سوچ بھی نہیں سکتا تھا۔ حالانکہ جاگیردارانہ ماحول نے ہر فرد کے دل میں لذت پرستی کی خواہشات چھپا رکھی تھیں۔ لیکن چونکہ زندگی میں ایک دورنگی کا دور دورہ تھا، اس لیے لوگ اس کا اظہار نہیں کرتے تھے۔ بلکہ اس معاملے میں بھی ان کی طرف سے دورنگی کا اظہار ہوتا تھا۔ حالانکہ تصوف کی آڑ لے کر نہ جانے کیا کیا کچھ کہہ جاتے تھے۔ اور نہ صرف کہہ جاتے تھے بلکہ جو نہ کرنا چاہیئے تھا، وہ کرتے بھی تھے۔

غالب اپنے ماحول کی پیداوار تھے۔ ان پر اپنے گرد و پیش کے اثرات بھی پڑے تھے۔ مروّجہ روایات اور اخلاقی اقدار سے بھی ان کا پیچھا چھڑانا مشکل تھا لیکن ان کی شخصیت میں دورنگی کی خصوصیت نام کو نہیں تھی۔ وہ جو کچھ سوچتے تھے، چھپاتے نہیں تھے۔ بلکہ اس کا اظہار کر دیتے تھے۔ چنانچہ ان کی عشقیہ شاعری کی یہ سب سے بڑی خصوصیت ہے کہ انھوں نے جو کچھ جذبۂ عشق کے متعلق سوچا۔ اس کا اظہار بغیر کسی جھجک کے کر دیا ہے۔ غالب کا نقطۂ نظر ہر معاملے میں جذباتی ہونے کے بجائے عقلی ہوتا تھا۔ وہ چیزوں پر غور کرنے

کے عادی تھے۔ چنانچہ اپنے نظریۂ عشق کو پیش کرنے کے سلسلے میں بھی انھوں نے یہی کیا ہے (وہ جنسی نظریۂ عشق کے قائل تھے۔ کیونکہ وہ عقلی تھا۔ اس لئے روائتی تصورِ عشق کی اُن کے نزدیک کوئی حیثیت نہیں تھی)۔ ان کا خلوص انھیں اس پر ایمان لانے سے باز رکھتا تھا۔ سچائی اور صاف گوئی جو اُن کی شخصیت کا حصہ تھی انھیں روایتی تصورِ عشق کو اپنانے کی اجازت نہیں دیتی تھی۔ چنانچہ جب وہ یہ کہتے ہیں سے

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

تو اس کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ ہر نظریۂ عشق کے متعلق ان کا یہ خیال ہے۔ بلکہ مروّجہ روایتی تصورِ عشق ان کو "دماغ کا خلل" معلوم ہوتا ہے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ اس عشق میں جو عجیب و غریب باتیں ہوتی ہیں۔ جن عجیب و غریب حالات و کیفیات سے دوچار ہونا پڑتا ہے ان کو اگر عقل و شعور کی روشنی میں جذبات سے الگ ہو کر دیکھا جائے تو ان کا خلل دماغ معلوم ہونا یقینی ہے اور ان پر بے اختیار ہنسنے کو جی چاہتا ہے۔ غالبؔ پر بھی اس کا یہی ردِّ عمل ہوتا ہے۔

حالانکہ ویسے جہاں تک عشق کے سائنٹیفک تصوّر کا تعلق ہے، وہ اسکی اہمیت کے قائل ہیں۔ ان کے خیال میں اس کی وجہ سے زندگی میں ایک رونق رہتی ہے۔ ہر چند کہ وہ ویرانی کا باعث بھی بنتا ہے سے

رونق ہستی ہے عشقِ خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں

وہ اس بات کا بھی احساس رکھتے ہیں کہ بغیر عشق کے زندگی بے کار ہے۔ اس کی تکلیفوں کے باوجود وہ اس کے وجود کو زندگی کے لئے ضروری سمجھتے ہیں۔ اُنکے خیال میں بغیر اس کے عمر کٹ ہی نہیں سکتی سے

بے عشق عمر کٹ نہیں سکتی ہے اور یاں
طاقت بقدرِ لذتِ آزار بھی نہیں

عشق میں آزار کے وہ قائل ہیں۔ اس کا ہونا، ان کے نزدیک لازمی ہے۔ "اندوہِ عشق" کی کشمکش سے، ان کے خیال میں عاشق کو کسی وقت بھی نجات نہیں مل سکتی ہے

جاتی ہے کوئی کشمکش اندوہِ عشق کی
دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا

انھیں یہ بات تسلیم ہے کہ عشق پر کسی کا زور نہیں۔ اس دُنیا میں آکر انسان بے بس ہو جاتا ہے۔ یہ آگ نہ لگائے، لگتی ہے اور نہ بجھائے، بجھتی ہے۔

عشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالبؔ
کہ لگائے، نہ لگے اور بجھائے، نہ بنے

وہ اس بات کو محسوس کرتے ہیں کہ عشق ہی زندگی میں سب کچھ ہے۔ اس سے طبیعت کو جو مزہ ملتا ہے اس کی مثال دُنیا کے پردے پر موجود نہیں۔ وہ "درد کی دوا" بھی ہے اور "دردِ لادوا" بھی ہے

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا
درد کی دوا پائی، دردِ لا دوا پایا

غالبؔ کے خیال میں عشق کی منزل میں قدم رکھنا معمولی انسان کے بس کی بات نہیں۔ اس کے لئے پتھر کا کلیجہ رکھنے کی ضرورت ہے۔ ایک ایسا انسان عشق کر سکتا ہے جس میں اس کی تمام مصیبتوں کو اُٹھانے کی سکت ہو۔ کیونکہ عشق "نبرد پیشہ" ہوتا ہے اس کو "مرد کی طلب" ہوتی ہے۔ ورنہ معمولی انسان کو تو صرف اس کی "دھمکی" ہی فنا کی نیند سُلا دیتی ہے

دھمکی میں مر گیا جو نہ بابِ نبرد تھا
عشقِ نبرد پیشہ طلب گارِ مرد تھا

اور اس عشق کے لئے وہ صرف اپنے آپ کو مناسب سمجھتے ہیں کیونکہ ان میں اس کا مقابلہ کرنے کی وہ تمام خصوصیات موجود ہیں۔ جن کا مطالبہ عشق کرتا ہے ہے

کون ہوتا ہے حریفِ مے مرد افگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

غرض یہ کہ وہ عشق کی اہمیت اور اس کی بڑائی کے قائل ہیں۔ اور انہیں اس بات کا احساس ہے کہ عشق کے ان تمام مطالبات کو ان کی شخصیت ہی پورا کرتی ہے۔ وہی اس پر پورے اُترتے ہیں۔

بہر حال ان کے عشق کا یہ تصور ایک مخصوص تصور ہے۔ اس میں جذباتیت سے زیادہ عقلیت ہے، روحانیت سے زیادہ مادیت ہے۔ رومانیت کے بجائے حقیقت ہے۔ افلاطونیت کے بجائے جنسیت ہے۔ غالبؔ کے نزدیک عشق کا ایک مقصد ہوتا ہے۔ اس کی تان ایک خواہش پر ٹوٹتی ہے وہ معشوق اور اس کے حسن کو صرف پوجنے کے قائل نہیں ہیں۔ بلکہ ایک خواہش انہیں اس کی طرف راغب کرتی ہے اور وہ اسی خواہش کو پورا کرنے کے لئے، عشق نبرد پیشہ کے ہاتھوں مقابلہ کرتے ہوئے فنا ہو جانا تک پسند کرتے ہیں۔ جو لوگ ان کی اس "خواہش" کو "پرستش" شمار کرتے ہیں، وہ ان کے خیال میں احمق ہیں ؎

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار
کیا پوجتا ہوں اس بتِ بیداد گر کو میں

یہ "خواہش" کیا ہے؟ ـــــ ظاہر ہے یہ جنسی اعتبار سے معشوق کے ساتھ لذت حاصل کرنے کی خواہش ہے۔ غالبؔ اپنے عشق میں اس کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے سارے عشق کی بنیاد اسی پر استوار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالبؔ کا تصورِ عشق روایتی نہیں رہا ہے۔ اس میں جدید تصورِ عشق کے عناصر ملتے ہیں۔ جن کی وجہ سے آج اس کو حقیقت سے ہم آہنگ کہا جاتا ہے۔

غالبؔ کے اس تصورِ عشق کی تشکیل جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، ان کی مادیت اور جنسیت، خود پرستی اور انانیت، دوسروں کو زیر اور اپنے آپ کو زبر رکھنے

کی خواہش، عیش و نشاط کی تلاش، اور لذت کے شدید احساس کے ہاتھوں ہوئی ہے۔ یہی اُن کے اس تصوّرِ عشق کے محرّکات ہیں۔ اور ان خصوصیات کو پیدا کیا ہے ان کے نسلی وخاندانی امتیاز، اور ماحول و گردو پیش کے اثرات نے! لیکن اس کے علاوہ عقل پرستی اور شعور کی بیداری نے، سادگی و صاف گوئی، کسی بات کو پوشیدہ نہ رکھنے کی خواہش، غلط اقدار سے بغاوت کی تمنّا، اور اپنے آپ کو اپنے اصلی روپ میں پیش کرنے کی آرزو کو ان کی زندگی کا حصّہ بنا دیا تھا۔ چنانچہ غالبؔ کی شخصیت کی یہ خصوصیات بھی ان کے تصوّرِ عشق کی تشکیل میں ممد و معاون ثابت ہوئی ہیں۔ اور عشق کے سلسلے میں پیش کیے ہوئے تمام خیالات میں انکے اثرات کا پتہ چلتا ہے۔

ان کے کردار کی ان تمام خصوصیات کے اثرات کی وضاحت جستہ جستہ کر دی گئی ہے۔ صرف ان کی انانیت اور خود پرستی کے اثرات ابھی تک پیش نہیں کیے جا سکے ہیں۔ لیکن چونکہ اس انانیت اور خود پرستی نے غالبؔ کی عشقیہ شاعری پر بڑا اثر کیا ہے۔ اس لئے اس کا بیان ضروری معلوم ہوتا ہے۔

غالبؔ کی انانیت و خود پرستی، ان کی خاندانی وجاہت، نسلی برتری، اور طبقاتی بلندی کے شدید احساس کا نتیجہ ہے۔ انھوں نے متعدد جگہ اپنے خطوط میں لوگوں کو اس بات کی تاکید کی ہے کہ وہ ان کا نام عزّت سے لیں۔ چنانچہ اپنے نام کے لکھنے تک میں کسی فروگزاشت کو وہ برداشت نہیں کر سکتے تھے۔ مثال کے طور پر منشی شیو نرائن کو ایک خط میں اس کے متعلق لکھتے ہیں :-

"نواب اسد اللہ خاں لکھو یا مرزا اسد اللہ خاں —— بہادر کا لفظ دونوں حال میں واجب اور لازم ہے"

اس سے اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ بڑائی کا احساس ان کے اندر کتنا شدید

تھا۔ ایک جگہ نظم میں بھی اپنے عالی نژاد ہونے پر فخر کیا ہے ؎

غالب از خاکِ پاکِ تورانیم
لاجرم در نسب فرہ مندیم
ترک زادیم و در نژاد ہمی | بہ سترگان قوم پیوندیم
ایبکم از جماعۂ اتراک | در تمامی ز ماہ دہ چندیم
فن آبائے ما کشاورزی است
مرزبان زادۂ سمرقندیم

اسی بڑائی کے احساس نے اُن کے اندازِ انانیت کی خصوصیت پیدا کردی تھی وہ اپنے سامنے کسی کو کچھ سمجھتے ہی نہیں تھے۔ یہاں تک کہ ان کی یہ انانیت عشق تک میں اپنا اثر دکھاتی ہے۔ وہ اپنی ذات کے سامنے معشوق تک کو کچھ نہیں سمجھتے۔ حالانکہ معشوق سے زیادہ انھیں کوئی اور عزیز نہیں معشوق کا وصل اُن کے نزدیک زندگی کا معراج ہے لیکن "حجاب پاس وضع" اُن کو معشوق تک پہنچنے سے باز رکھتا ہے۔ اور معشوق کا "غرورِ ناز" اسکو اُن کے پاس آنے نہیں دیتا ؎

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں چھوڑیں
سبک سر بن کے کیوں پوچھیں کہ آخر سر گراں کیوں ہو

واں وہ غرورِ عز و ناز یاں یہ حجاب پاس وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں، بزم میں وہ بُلائے کیوں

اسی قسم کے حالات ان کی شاعری میں کہیں کہیں ہجر اور فرقت کی کیفیت کے بیان کو جگہ دیتے ہیں، ورنہ ویسے اُن کی ساری شاعری اس قسم کے بیانات سے خالی ہے۔ اور اُن کی انانیت کہیں پر بس نہیں کرتی بلکہ اس کے زیر اثر وہ بہت آگے جاتے ہیں۔ وہ انھیں "عشق میں سر پھوڑنے سے" باز رکھتی ہے۔ اور اگر سر پھوڑنا ہی عشق میں ضروری ہو جائے، تو پھر وہ

کسی ایک کے "سنگِ در" پر سر پھوڑنے کو ضروری نہیں سمجھتے ؎

وفا کیسی، کہاں کا عشق، جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگِ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

اس شعر کے انداز بیان میں اور خصوصاً اس جھنجلاہٹ میں، ان کی انانیت کے اثرات صاف نظر آتے ہیں۔ اور نہ صرف ان اشعار میں بلکہ ان کے کلام میں جگہ جگہ اُن کی انانیت اپنا اثر دکھاتی ہے ؎

لو وہ بھی کہتے ہیں کہ یہ بے ننگ و نام ہے　　یہ جانتا اگر تو لُٹاتا نہ گھر کو میں

عشق مجھکو نہیں وحشت ہی سہی　　میری وحشت تری شہرت ہی سہی

تماشا کر اے محوِ آئینہ داری　　تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

کیا آبروئے عشق جہاں عام ہو جفا　　رکھتا ہوں تجھ کو بے سبب آزار دیکھکر

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں چھوڑیں
سبک سر بن کے کیوں پوچھیں کہ آخر سرگراں کیوں ہو

غرض یہ کہ غالبؔ کی عشقیہ شاعری میں اُن کی انانیت کے اثرات خاصے گہرے نظر آتے ہیں۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ وہ نہ صرف عشق اور شاعری میں بلکہ زندگی میں خودشناسی و خود پرستی کو بڑی اہمیت دیتے تھے۔ ایک جگہ کہتے ہیں ؎

بازیچۂ اطفال ہے دُنیا مرے آگے　　ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
اِک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک　　اِک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے
جُز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور　　جز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے

گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے / ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے

چنانچہ عشق میں اپنی ذات کی اہمیت کا احساس بھی اُن کے یہاں ان کی اسی خصوصیت نے پیدا کیا ہے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ عشق کا بھرم اُن کے دم سے قائم ہے۔ معشوق، اس کی ادائیں اور عشوے، ناز اور غمزے، سب کچھ ان کی وجہ سے ہیں — اُن کے لیے ہیں — اُن کے بعد یہ سب کچھ ختم ہو جائے گا۔

عشق غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد / بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

منصب شیفتگی کے کوئی قابل نہ رہا / ہوئی معزولیٔ انداز و ادا میرے بعد

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے / شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

خون ہے دل خاک میں دل بتاں پر یعنی / اُن کے ناخن ہوئے محتاجِ حنا میرے بعد

درخورِ عرض ہیں جو ہرِ بیداد کو جا / نگہہ ناز ہے سُرمے سے خفا میرے بعد

ہے جنوں اہلِ جنوں کے لئے آغوشِ وداع / چاک ہوتا ہے گریباں سے جدا میرے بعد

کون ہوتا ہے حریف مے مرد افگن عشق / ہے مکرر لب ساقی پہ صلا میرے بعد

غم سے مرتا ہوں کہ اپنا نہیں دُنیا میں کوئی / کہ کرے تعزیتِ مہر و وفا میرے بعد

تھی نگہہ میری نہاں خانۂ دل کی نقاب / بے خطر جیتے ہیں اربابِ ریا میرے بعد

آئے ہے بیکسیٔ عشق پہ رونا غالبؔ
کس کے گھر جائے گا سیلاب بلا میرے بعد

اور عشق کی دُنیا میں اپنی اہمیت کے اسی احساس نے غالب کے یہاں جذبۂ رشک کو سب سے زیادہ بیدار کیا ہے۔ چنانچہ ان کی شاعری کا ایک خاصا حصہ عشق میں جذبۂ رشک کی ترجمانی سے بھرا پڑا ہے۔ اُردو شاعری میں جذبۂ رشک کی ترجمانی یوں تو تقریباً ہر دور کے ہر شاعر کے یہاں نظر آتی ہے، لیکن اس کا انداز کچھ روایتی ہی سا رہا ہے۔ چنانچہ اسی حصہ سے اس میں اکثر جگہ ابتذال کی کیفیت بھی پیدا ہو گئی ہے۔ لیکن غالبؔ کے یہاں یہ جذبۂ رشک کی ترجمانی روایتی انداز میں نہیں ہے، بلکہ اس کی محرک اُن کے کردار کی بعض

بُنیادی خصوصیات ہوئی ہیں۔ غالبؔ کے یہاں جو خاندانی وجاہت کا احساس تھا، اپنے آپ کو ہر اعتبار سے بلند رکھنے کی جو خواہش تھی اور جس کے نتیجہ میں انانیت نے جنم لیا تھا اُن تمام باتوں کے اثرات اُن پر یہ ہوئے تھے کہ وہ دُنیا کی ہر چیز کو اپنے لئے سمجھتے تھے۔ اُن کو یہ گوارا نہیں تھا کہ کوئی دوسرا بھی اس میں شریک ہو۔ چنانچہ معاملات حسن وعشق میں بھی ان کے یہاں یہی جذبہ کام کرتا تھا۔ ان معاملات میں ایک حد تک تو یہ جذبہ نفسیاتی حقیقت پر مبنی ہے لیکن غالبؔ کے یہاں آگے بڑھ کر یہ خودغرضی کے حدود میں داخل ہو گیا ہے اور اس طرح اس نے اُن کے یہاں قریب قریب ایک مرض کی صورت اختیار کر لی ہے۔ لیکن غالبؔ کے کردار اور ایثار طبع کے پس منظر میں رشک کا یہ بیان حقیقت نظر آتا ہے۔ وہ صرف رقیب ہی پر رشک نہیں کرتے۔ خود معشوق اور اپنی ذات تک سے رشک کرنے کے لئے، مجبور ہو جاتے ہیں ؎

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اُسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں ولے اُن کی تمنا نہیں کرتے

رشک کہتا ہے کہ اس کا غیر سے اخلاص حیف
عقل کہتی ہے کہ وہ بے درد کس کا آشنا

. . . .

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالبؔ
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں

ہمنشینیٔ رقیباں گرچہ ہے سامانِ رشک
لیکن اس سے ناگوارا تر ہے بدنامی تری

رہا بلا میں بھی میں مُبتلائے آفتِ رشک
بلائے جاں ہے ادا تیری اک جہاں کے لئے

نفرت کا گماں گزرے ہے میں رشک سے گزرا
کیوں کر کہوں لو نام نہ اُن کا مرے آگے

اُبھرا ہوا نقاب میں ہے اُن کے ایک تار
مرتا ہوں میں کہ یہ نہ کسی کی نگاہ ہو

ذکر اُس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا

بس کہ وہ چشم و چراغِ محفلِ اغیار ہے | چُپکے چُپکے جلتے ہیں جوں شمع ماتم خانہ ہم
ہے مجھ کو تجھ سے تذکرۂ غیر کا گلہ | ہر چند بر سبیلِ شکایت ہی کیوں نہ ہو

یہ اور اسی قسم کے دوسرے اشعار اس بات کو واضح کرتے ہیں کہ غالب کے یہاں معاملاتِ عشق میں یہ رشک ایک ذہنی اُلجھن بن گیا تھا۔ لیکن چونکہ وہ اُن کے کردار جس کی خصوصیت سے ہم آہنگ ہے، اس لئے اُس میں کہیں بھی تکلف اور تصنع کی خصوصیت پیدا نہیں ہوتی۔ وہ حقیقت کا رُوپ اختیار کرکے غالب کی عشقیہ شاعری کا ایک ضروری عنصر بن جاتا ہے۔ اس میں اُنکی جاگیردارانہ ذہنیت کے علاوہ اُن کے جنسی نظریۂ عشق کو بھی دخل ہے۔ اُن کی جاگیردارانہ ذہنیت نے اُن کے جنسی نظریۂ عشق کی تشکیل کی، جنسی نظریۂ عشق نے ان کے یہاں جذبۂ رشک اُبھارا۔

غالبؔ کے نظریۂ عشق کی نوعیت جنسی ہے لیکن یہ جرأت، انشا اور رنگین کے عشق سے مختلف ہے۔ غالبؔ کے یہاں یہ نظریۂ عشق ذہنی عیاشی صورت کہیں بھی اختیار نہیں کرتا۔ ان کے مزاج میں جو لطافت کی خصوصیت تھی وہ اُنکے یہاں ابتذال بھی نہیں پیدا ہونے دیتی۔ وہ جُرأت کی طرح "چوما چاٹی" کے قائل نہیں ہیں۔ یہاں تک کہ جنسی کیفیات کے بیان میں بھی وہ بہت بلندی سے بات کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اُن کے یہاں لذّت پرستی ضرور نظر آتی ہے تعیش اور عیش و عشرت کی خواہشات کا بھی ضرور پتہ چلتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ ایک خوددار اور باوضع انسان کی طرح ہوس پرستی کی اس دلدل میں نہیں پھنستے بلکہ اس سے انھیں نفرت ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ ان کی لذّت پرستی کے لیے، "جتنا جان نہ سہی متا جان سہی" لیکن جس سے وہ اکتسابِ لذّت کرتے ہیں اس کے ہو کر رہنا چاہتے ہیں۔ اگرچہ وہ جس پر "مرتے ہیں اُس کو مار رکھتے ہیں" لیکن "جامِ سفالین" کی طرح بار بار توڑ کر بازار سے دوسرا نہیں لاتے بلکہ اس کو "جامِ جم" بنا کر رکھتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ جب اس "جامِ جم" کا وجود باقی

نہ رہے تو وہ کسی اور "جام جم" کی تلاش میں نکلیں۔ بہر غالبؔ باوجود اپنی حسن پرستی، اور تعیش پسندی کے عشق و ہوس میں امتیاز کرتے ہیں۔ عشق ان کے نزدیک بہرحال عشق ہے اور اس کی اچھائیوں کا کچھ ٹھکانا نہیں۔ اور ہوس بہرحال ہوس ہے جس کو ان کا لطیف احساس اور رچا ہوا سماجی اور اخلاقی شعور کسی حال میں بھی برداشت نہیں کر سکتا ہے

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی	اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی
غیر کی مرگ کا غم کس لئے اے غیرتِ ماہ	ہیں ہوس پیشہ بہت، وہ نہ ہوا، اور سہی
اہلِ ہوس کی فتح ہے ترکِ نبردِ عشق	جو پاؤں اُٹھ گئے، وہی اُن کے علم ہوئے
فروغِ شعلۂ خس یک نفس ہے	ہوس کو پاسِ ناموسِ وفا کیا

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ عشق و ہوس ان کے نزدیک دو مختلف جذبے ہیں عشق میں بلندی پائی جاتی ہے اور ہوس دنائت اور کمینگی سے عبارت ہے۔ عشق اور ہوس کبھی ایک مرکز پر جمع نہیں ہو سکتے کیونکہ ان دونوں میں تضاد ہے۔ ہوس ان کے نزدیک عشق کی موت ہے۔ جو لوگ ہوس ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں وہ عشق کے صحیح مفہوم سے واقف نہیں۔ انھیں اس کی بلندی کا صحیح احساس نہیں۔ وہ دریا میں سے گوہرِ مقصود کو ڈھونڈ نکالنے کے بجائے، صرف موجوں سے کھیلتے رہتے ہیں۔

یہ بات اس حقیقت پر دلالت کرتی ہے کہ غالبؔ کے مخصوص تصورِ عشق میں ایک امتیازی خصوصیت تھی۔ اس کی نوعیت جنسی ضرور ہے لیکن اس میں خودغرضی اور مطلب براری کو دخل نہیں وہ خواہش پرستی کے قائل ہیں اور صرف "پرستش" کو مناسب نہیں سمجھتے۔ لیکن ان تمام باتوں کے باوجود عشق میں اخلاقی اقدار کو نظر انداز کر کے سماج میں تراج کی کیفیت پیدا نہیں کرنا چاہتے۔ وہ عاشق ہونے کے باوجود "معشوق فریبی" کو اپنا کام سمجھتے ہیں اور اس پر فخر کرتے ہیں لیکن یہ "معشوق فریبی" اُن سے کوئی ایسی حرکت سرزد

نہیں کراتی جو اُن کے شایانِ شان نہ ہو۔ جو اُنھیں بلندی سے اُٹھا کر نیچے پھینک دے۔ اور جس کی وجہ سے وہ لطافت سے نکل کر کثافت کی دلدل میں پھنس جائیں۔ وہ معشوق کو اپنی "جائداد" ضرور سمجھتے ہیں اس پر قبضہ رکھنا، اور جائز طریقے سے مناسب انداز میں اس سے اکتسابِ لذت کی خواہش بھی اُن کے یہاں ملتی ہے۔ وہ اس کو اپنے سے زیر بھی رکھنا چاہتے ہیں، لیکن کسی غیر فطری طرزِ عمل کے ہاتھوں اس کی ذلت انھیں منظور نہیں۔

بات یہ ہے کہ غالب ایک جاگیردارانہ دَور کی پیداوار ہونے کی وجہ سے جاگیردارانہ دَور کی تمام خصوصیات اپنے اندر رکھتے ہیں۔ جاگیردارانہ دَور میں ظاہر ہے کہ عشق کے جنسی تصور ہی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ کرسٹوفر کاڈویل نے عشق کے اس جنسی تصور کو بورژوا دَور سے منصوب کیا ہے۔ وہ اس کو اس کی پیداوار بتاتا ہے۔ اس کے نزدیک بورژوا تہذیب میں جنسی اور جذباتی عشق کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ شاہی جاگیردارانہ دَور میں عشق کا تصور رومانی ہوتا ہے جس میں جرأت، ہمت اور بہادری کی خصوصیات خاص طور پر اہمیت رکھتی ہیں اور مابعد الطبیعاتی زمانے میں عشق کے افلاطونی تصور ہی کو لوگ سب کچھ سمجھتے ہیں۔ غالب کے عشق میں ہمیں اوّل الذکر دونوں خصوصیات گلے ملتی ہوئی نظر آتی ہیں غالب ویسے شاہی اور جاگیردارانہ دَور کی پیداوار تھے لیکن ان کے زمانے میں ہماری تہذیب جاگیردارانہ دور سے نکل کر بورژوا کی خصوصیات کے دائرے میں داخل ہو رہی تھی۔ اس لیے اُنکے یہاں اس خصوصیت کا پتہ چلتا ہے۔ وہ جنسی تصور کے قائل ہیں لیکن یہ تصور اُن کے یہاں اخلاقی مزاج پیدا نہیں کرتا۔ کاڈویل کے نزدیک جنسی عشق سماجی تعلقات کے سوا اور کچھ نہیں۔ غالب اس میں سماجی تعلقات کا خیال رکھتے ہیں۔ معشوق کو "جائداد" سمجھنے کے باوجود اخلاقی، اور سماجی بندھن انھیں اس بات کی اجازت نہیں دیتے کہ وہ اس عشق میں ہوس پرستی کو اپنا شعار

بنائیں۔ ان کی شاعری اس کا خواب بھی نہیں دیکھ سکتی (بہر حال غالب کا عشق ایک بڑے باشعور انسان کا عشق ہے) ایک ایسا انسان جو اپنے دور کی پیداوار بھی ہوتا ہے اسے خواہش پرستی عام سماجی بندھنوں سے آزاد نہیں کر سکتی بلکہ جو اس عشق میں مروجہ اخلاقی اقدار کا بھی خیال رکھتا ہے جو معشوق کو صرف لذت کا آلۂ کار ہی نہیں سمجھتا۔ سماج کا ایک فرد بھی سمجھتا ہے۔

انھیں تمام حالات کا یہ نتیجہ ہے کہ غالب کی شاعری میں عشق کے اس مادی اور جنسی تصور کی ترجمانی کے باوجود عشق اور اس کی مختلف واردات و کیفیات کی رنگارنگ تصویریں ملتی ہیں جو کچھ عاشق کے دل پر گزرتا ہے۔ جن حالات و واقعات سے وہ دوچار ہوتا ہے، جتنی منزلیں بھی اس کو راہِ عشق میں طے کرنی ہوتی ہیں۔ جن جذبات و احساسات سے دوچار ہونا پڑتا ہے اس کا بیان بڑے ہی لطیف پیرائے میں غالب نے کیا ہے۔ انسانیت کی ترجمانی بڑے ہی دل موہ لینے والے انداز میں اُن کے یہاں ملتی ہے۔ اُن کی شاعری میں معشوق کے حسن کی رنگارنگ تصویریں بھی ملتی ہیں۔ اس کے عشوۂ ناز اور غمزۂ و ادا کا بیان بھی ہوتا ہے۔ وصل کی پُر کیف ساعتوں کا تذکرہ بھی کیا جاتا ہے اور ہجر کی الم سامانیوں کا ذکر بھی۔ اُن کے یہاں چھیڑ چھاڑ بھی ہے۔ اور روٹھ جانے والی کیفیت کا بیان بھی۔ ہونٹوں کی شیرینی بھی ہے اور دشنام کی لذت بھی۔ دیوانگیٔ شوق بھی ہے، اور نیازِ عشق بھی۔ پاکدامانی کا خیال بھی ہے اور عجز و نیاز سے راہِ راست پر نہ آنے کی صورت میں، دامانِ یار کو حریفانہ کھینچنے کی خواہش بھی۔ وحشت بھی ہے جنون بھی۔ صحرا نوردی بھی ہے۔ اور دیوار سے سر پھوڑنا بھی۔ ناصح کی نصیحتیں بھی ہیں اور عشق کی آوارگی بھی محفلوں میں اشارے بھی ہیں اور تغافل بھی۔ شرم رسوائی بھی ہے، اور در پردہ پڑے رہنے کی تمنا بھی۔ گلفشانی ہائے نازِ جلوہ بھی ہے اور تبسم کی برق سامانی بھی۔ غرض شاید ہی غالب نے عشق کی کسی کیفیت کو چھوڑا ہو۔ ایک ایک جذبے

اور ایک ایک کیفیت کی ترجمانی کی ہے ؎

نوازش ہائے بیجا دیکھتا ہوں — شکایت ہائے رنگیں کا گلہ کیا
تجاہل پیشگی سے مدعا کیا — کہاں تک اے سراپا ناز کیا کیا
پیچ آپڑی ہے وعدۂ دلدار کی مجھے — وہ آئے یا نہ آئے پہ یاں انتظار ہے
میں نے چاہا تھا کہ اندوہِ وفا سے چھوٹوں — وہ ستمگر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا
ہاں وہ نہیں خدا پرست، جاؤ وہ بے وفا سہی — جس کو ہو دین و دل عزیز اسکی گلی میں جائے کیوں
خو نے تری افسردہ کیا وحشتِ دل کو — معشوقی و بے حوصلگی طرفہ بلا ہے
خدا شرمائے ہاتھوں کو کہ رکھتے ہیں کشاکش میں — کبھی میرے گریباں کو کبھی جاناں کے دامن کو
عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر — دامن کو آج اس کے حریفانہ کھینچیے
ہم بھی تسلیم کی خو ڈالیں گے — بے نیازی تری عادت ہی سہی
کہتے ہو نہ دیں گے ہم، دل اگر پڑا پایا — دل کہاں کہ گم کیجیے، ہم نے مدعا پایا
سادگی و پرکاری، بے خودی و ہشیاری — حسن کو تغافل میں جرأت آزما پایا
خوں ہو کے جگر آنکھ سے ٹپکا نہیں اے مرگ — رہنے دے مجھے یاں کہ ابھی کام بہت ہے
گرچہ ہے طرزِ تغافل پردہ دارِ رازِ عشق — پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے
ان پری زادوں سے لیں گے خلد میں ہم انتقام — قدرتِ حق سے یہی حوریں اگر واں ہو گئیں
شورِ رسوائیِ دل دیکھ کہ یک نالۂ شوق — لاکھ پردے میں چھپا پھر وہی عریاں نکلا
ہوں ترے وعدہ نہ کرنے میں بھی راضی کہ کبھی — گوش منت کشِ گلبانگِ تسلی نہ ہوا
شرم اک ادائے ناز ہے اپنے ہی سے سہی — ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں
خدایا جذبۂ دل کی مگر تاثیر الٹی ہے — کہ جتنا کھینچتا ہوں اور کھنچتا جائے ہے مجھ سے
غمِ فراق میں تکلیفِ سیرِ گل مت دو — مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بیجا کا
رونے سے اے ندیم ملامت نہ کر مجھے — آخر کبھی تو عقدۂ دل وا کرے کوئی
گلیوں میں میری نعش کو کھینچے پھرو کہ میں — جاں دادۂ ہوائے سرِ رہگذار تھا
وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار — جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہو گئیں

اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

رنگ شکستہ صبح بہارِ نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گلہائے ناز کا

صحبت میں غیر کی نہ پڑی ہو کہیں یہ خو
دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کئے

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

دے کے خط منہ دیکھتا ہے نامہ بر
کچھ تو پیغامِ زبانی اور ہے

ہوں گرمیٔ نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

وائے دیوانگیٔ شوق کہ ہر دم مجھ کو
آپ جانا اِدھر اور آپ ہی حیراں ہونا

کی مرے قتل کے بعد اُس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستمگر، ورنہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں

راز معشوق نہ رسوا ہو جائے
ورنہ مرجانے میں کچھ بھید نہیں

پوچھتے ہیں وہ کہ غالبؔ کون ہے
کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا

مجھ تک کب اُنکی بزم میں آیا تھا دورِ جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں

موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے
آستانِ یار سے اُٹھ جائیں کیا

آنکھ کی تصویر سرنامے پہ کھینچی ہے کہ تا
تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرتِ دیدار ہے

بے نیازی حد سے گزری بندہ پرور کب تلک
ہم کہیں گے حالِ دل اور آپ فرمائیں گے کیا

گر کیا ناصح نے ہم کو قید اچھا یوں سہی
یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائیں گے کیا

ہوں میں بھی تماشائی نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

بیکاری جنوں کو ہے سر پیٹنے کا شغل
جب ہاتھ ٹوٹ جائیں تو پھر کیا کرے کوئی

میں نے کہا کہ بزم ناز چاہیے غیر سے تہی
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اُٹھا دیا کہ یوں

آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گیا
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

وہ شوخ اپنے حسن پہ مغرور ہی اسدؔ
دکھلاکے اس کو آئینہ توڑا کرے کوئی

مجھ سے مت کہہ تو ہمیں کہتا تھا اپنی زندگی
زندگی سے بھی مرا جی ان دنوں بیزار ہے

ہے ہے خدا نخواستہ وہ اور دشمنی
اے ذوقِ منفعل یہ تجھے کیا خیال ہے

رہے اس شوخ سے آزردہ ہم چندے تکلف سے
تکلف برطرف تھا ایک انداز جنوں وہ بھی

دھول دھپا اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالبؔ پیش دستی ایک دن

صد رنگ گل کترنا، درپردہ قتل کرنا
تیغ ادا نہیں ہے، پابند بے نیامی

شوریدگی کے ہاتھ سے سر ہے وبال دوش
صحرا میں اے خدا کوئی دیوار بھی نہیں

لو وہ بھی کہتے ہیں کہ یہ بے ننگ نام ہے
یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں

یہ اشعار اس بات کو پوری طرح واضح کرتے ہیں کہ غالبؔ کی زندگی میں عشق و عاشقی کا رنگ کس قدر رچا ہوا تھا۔ عشق کی مختلف کیفیات کو انھوں نے کس قدر قریب سے دیکھا تھا۔ راہِ عشق کی تمام منزلوں سے وہ گذرے تھے۔ انھوں نے اس سے حتی الامکان حظ بھی حاصل کرنے کی کوشش کی تھی اُس میں رنج و غم کو بھی لبیک کہا تھا۔ چھیڑ چھاڑ میں بھی پیش پیش رہے تھے شوخیاں بھی کی تھیں۔ غرض یہ کہ کسی پہلو کو انھوں نے نظر انداز نہیں کیا تھا۔ کوئی بات اُن سے چھوٹی نہیں تھی۔ اور پھر ان تمام باتوں کو انھوں نے انسانی نفسیات سے ہم آہنگ کرکے پیش کیا ہے۔ چنانچہ یہ ایک حقیقت ہے کہ حسن و عشق کے جذبات و احساسات اور واردات و کیفیات کی ترجمانی کے سلسلے میں، انسانی نفسیات کے رنگ میں رنگی ہوئی جیسی تصویریں غالبؔ نے کھینچی ہیں، اس کی مثال دوسری جگہ ملنی مشکل ہے۔ غالبؔ حسن و عشق کی کیفیات کے بیان میں منفرد ہیں۔ اس سلسلے میں وہ اپنا ثانی نہیں رکھتے۔

غالبؔ اس مادی اور جنسی تصورِ عشق کے قائل ضرور تھے لیکن انھیں اس سلسلے میں " اپنی گناہ کاری " کا احساس بھی بڑا شدید تھا۔ یہ ٹھیک ہے کہ بوالہوسی اُن کے یہاں نام کو نہیں تھی۔ کم از کم وہ بوالہوسی کو خود نظریاتی طور پر اچھا نہیں سمجھتے تھے۔ لیکن اس کے باوجود ان کے یہاں جو ایک لذت پرستی تھی، جو ایک کھیل کھیلنے والا انداز تھا، جو زندگی سے زیادہ سے زیادہ رس نچوڑ لینے کی خواہش تھی۔ اور جس کو عملی جامہ پہنانے کے لئے وہ پوری طرح خواہش پرست

ہو گئے تھے۔ اس کے ردِ عمل کا سلسلہ بھی اُن کے ذہن میں جاری تھا۔ اُنکی "شاہد بازی" اور شاہد بازی کے نتیجے میں "خواہش پرستی" انھیں قدم قدم پر یہ احساس بھی دلاتی تھی کہ یہ سب چیزیں باقی رہنے والی نہیں ہیں۔ ان سب کا فنا ہو جانا یقینی ہے۔ بس یہ خیال کبھی کبھی تھوڑی دیر کے لئے زندگی اور رنگ رلیوں، حسن اور اُس کی رعنائیوں، عشق اور اس کی سرمستیوں سے ہٹا کر ان کے ذہن کو ایسی باتوں کی طرف منتقل کرتا تھا جن کی نوعیت، فراری، انحطاطی اور مابعد الطبیعاتی تھی۔ ایسے ہی موقعوں پر وہ زندگی میں موت کا بسیرا دیکھتے تھے۔ ہر رنگینی، ہر رعنائی، اور ہر مستی انھیں موت کی آغوش میں فنا کی نیند سوئی ہوئی نظر آتی تھی ـــ چنانچہ اسی کے زیر اثر کہیں کہیں وہ عشق کے حقیقی تصور کی ترجمانی کرتے تھے۔ اور انھیں اپنی "بادہ خواری" کے باوجود "اپنے مسائل تصوف" اور "بیان" پر فخر تھا۔ یہاں تک کہ بادہ خوار نہ ہونے کی صورت میں اپنے آپ کو "ولی" تک سمجھنے کے لئے تیار تھے۔ لیکن یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ غالب سب کچھ ہو سکتے تھے، سچے صوفی نہیں ہو سکتے تھے۔ ان کا تصوف اسی عشق کے جنسی تصور کے ردِ عمل کا نتیجہ ہے۔ زندگی بھر غالب کا یہی حال رہا چنانچہ ایک طرف اُن کی شاعری میں رنگینی و رعنائی، کیف و سرمستی اور سرور و سرخوشی اور خالص جسمانی لذت کی ترجمانی نظر آتی ہے۔ اور دوسری طرف عشق کے حقیقی تصور کا بیان، زندگی کی رنگینیوں کے ختم ہونے کا بیان اور محفل نائے و نوش کے سرور و سوز اور جوش و خروش کے فنا ہو جانے کا احساس، اگر یہ بات نہ ہوتی تو غالب اس قسم کے اشعار کی تخلیق کبھی بھی نہیں کر سکتے تھے ؎

اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل — زنہار اگر تمہیں ہوسِ نائے و نوش ہے
دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو — میری سنو جو گوشِ نصیحت نیوش ہے
ساقی بجلوہ دشمنِ ایمان و آگہی — مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے

یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغباں وکفِ گل فروش ہے
لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ
یہ جنتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے
یا صبح دم جو دیکھیے آکر تو بزم میں
نے وہ سرور و سوز نہ جوش و خروش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

ان اشعار سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اسی ردِّ عمل کے نتیجے میں کہے گئے ہیں اور یہ ردِّ عمل ہونا ہی چاہیے تھا۔ کیونکہ یہ انسانی نفسیات کے عین مطابق ہے۔ غالبؔ کو اسی چیز نے (ان کے خیال میں) ایک صوفی بنایا۔ حالانکہ انھیں تصوف سے کوئی سروکار نہیں تھا۔ تصوف سے دلچسپی ضرور تھی کیونکہ وہ اس زمانے میں بہت اہم سمجھا جاتا تھا۔ باشعور افراد کی محفلوں میں اس کے چرچے تھے۔ اور غالبؔ کے ایسے باشعور مزاج کے انسان کے لیے ایک راستہ ہو سکتا تھا جس پر چل کر، وہ غور و فکر میں ڈوبی ہوئی باتوں کو پیش کر سکتے تھے، چنانچہ انھوں نے مختلف مابعد الطبیعاتی مسائل کو غور و فکر کے سانچے میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔ لیکن اس کو تصوف سمجھ لینا غلطی ہے فلسفہ اس کو کہہ سکتے ہیں۔ اور تصوف و فلسفہ کو ملانا ٹھیک نہیں۔ غالبؔ کی طبیعت کے فلسفیانہ رجحان سے کسی کو انکار نہیں اس فلسفیانہ رجحان کے نتیجے میں انھوں نے کہیں کہیں عشقیہ خیالات میں بھی فلسفیانہ رنگ بھرا ہے بلکہ خود عشق کو انھوں نے فلسفہ بنادیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں عشق کا حقیقی تصور موجود نہیں۔ وہ سراسر ہوس بازی ہے، جس نے ان کے اندر گناہگاری کا احساس پیدا کر دیا، آخر عمر میں انھیں خود داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی ایک شمع بنادیا تھا۔ اور جس کے نتیجے میں انھیں جگمگاتی ہوئی رنگینیوں، رعنائیوں اور سرمستیوں سے بھرپور محفلوں پر موت ناچتی ہوئی نظر آتی تھی۔

اردو ادب میں غالبؔ کی عشقیہ شاعری کو بڑی اہمیت حاصل ہے کیونکہ

اس میں عشق کا انسانی تصور ملتا ہے۔ عشق کے سلسلے میں پیش کیے ہوئے ان کے تمام خیالات تمام واردات و کیفیات اور تمام جذبات و احساسات انسانی نفسیات سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں اور انھیں خصوصیات نے اُس کی عشقیہ شاعری میں رس بھرا ہے۔ رنگینی و رعنائی پیدا کی ہے۔ ایک ایسے دل موہ لینے والے انداز کو جنم دیا ہے جس سے خود یہ صدا آتی ہے سے

ز فرق تا بہ قدم ہر کجا کہ می نگرم
کرشمہ دامنِ دل می کشد کہ جا اینجاست

(۲۵ مئی ۱۹۴۹ء)
نظر ثانی یکم فروری ۱۹۵۲ء

وحید قریشی

غالب کا نظریۂ شعر

دراں دیار کہ گوہر خریدن آئین نیست — دکان کشودہ ام و قیمتِ گہر گویم
ہم بوئی نشاط از گُلِ ذوقِ سخن انگیز — ہم گردِ کساد از رُخِ جنسِ ہنر افشاں
زلہ بردارِ ظہوری باش غالب بحث چیست — در سخن درویشئ باید نہ دکان داری

حالی نے شاعری کو دکانداری قرار دیا تھا۔ اُن کی شاعری اِسی دکانداری کے بوجھ تلے مر گئی۔ دیکھنے والوں نے دیکھا کہ دو اور دو چار زندگی تو ہے۔ لیکن دو اور دو چار کو شاعری بنانے کے لیے، دکانداری کے سطحی تصور سے گزر کر کسی ایسے اندازِ نظر کی ضرورت ہے۔ جو "دکانداری"، پر "درویشی" کو ترجیح دے سکے۔ یہ تو ماننے کی بات ہے کہ اپنی گرہ میں مال ہونا ضروری ہے۔ لیکن ایک شاعر کو وقت کی حدود سے بالا ہو کر اپنے گرد و پیش بھی دیکھنا پڑتا ہے[1]۔ اسی ترنگ میں اگر زلہ برداری بھی ہو جائے تو کیا برائی ہے۔ لیکن شرط یہ ہے کہ زلہ برداری سرقہ یا توارد[2] نہ ہونے پائے:

---

[1] ذوقِ فکرِ غالب را بردہ ز انجمن بروں — با ظہوری و صائب محوِ ہم زبانیہاست

[2] غالب دریں زمانہ بہر کس کہ داری — مضمونِ غیر "لفظِ خودش" بر زبانِ اوست
زیں مایہ از کجا کہ بناورد بخویشتن — ہر گنجِ شایگان کہ بود رائیگانِ اوست
کس را ز دستِ بُردِ خیاشی نجات نیست — گر پیش از و گذشتہ دگر در زبانِ اوست
امّا بہ کنہ "حسنِ ادا" نارسیدہ است — می لرزد از نہیبِ دلم رازدانِ اوست
"مضمونِ شعر" نوٹ بود نی زمانہ نا — یعنی بدستِ ہر کہ بیفتاد آنِ اوست

نگویم تازہ دارم شیوۂ جادو بیاناں را
ولی در خویشتن گیرم کارگر جادوئی آناں را

کیونکہ بقول ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ روایت (TRADITION) تو ماضی کو اپنی ہڈیوں میں رچاکر آگے بڑھنے کا نام ہے۔ اب یہ شاعر کا کمال ہے کہ قاری کیلئے (جو روایت کو سمجھے بغیر شاعر کو سمجھنا چاہے) سازِ شعر کی خفیف ارتعاشات کا ادراک تقریباً ناممکن کردے:

غالب مذاق ما نتواں یافتن ز ما — رو شیوۂ نظیری و طرزِ حزیں شناس
غالب از اوراقِ ما نقشِ ظہوری دمید — سرمۂ حیرت کشیم دیدہ بدیدن دہیم
بہ نظم و نثرِ مولانا ظہوری زندہ ام غالب — رگِ جاں کردہ ام شیرازہ اوراقِ کتابش را
عیارِ فطرتِ پیشینیاں ز ما خیزد — صفائی بادہ ازیں دُردِ تہ نشیں پیداست

ادبی تحریکوں کو "رگِ جان" بنانا "حسنِ ادا" کی پرداخت ایک ایک جذبے کی خوش رنگی کا احساس۔ ایک ایک لفظ کی نبض شناسی یہ سب کچھ قید مکان و زمان سے بلند ہو کر ہی حاصل کیا جا سکتا ہے۔ بیدل۔ صائب حزیں۔ ظہوری۔ عرفی اور حافظ مختلف ادوار کے نمائندے ہیں لیکن ایک مخصوص اندازِ نظر کو پیدا کرنے اور پھر اسکی روشنی میں شعری سرمائے کی جانچ میں غالب کے رفیقِ کار بھی ہیں۔ غالب کی شخصیت نے انھیں شعرا کے کلام کی روشنی میں اپنا راستہ بنایا۔

خراسانی روایات جب شیرازی بننے لگیں اور نظامی۔ انوری۔ ظہیر اور خیام کا طلسم ٹوٹ چکا۔ تو شیرازی فضا نے اس کی نوعیت ہی کو بدل دیا۔ غزل کو ایک رچا ہوا تغزل اور حرف و صوت کی وجد آفرینی ملی لیکن یہ موتیوں کی مالا ہروی فن کاروں کے ہاتھوں ٹوٹ گئی۔ جب حافظ۔ سعدی اور خواجوی کی نغمہ سرائی اس طرح ماند پڑی تو جامی اور اُن کے رفقا کا دور ہرات میں مقبول ہوا اور اس کا اثر دور دور تک پھیلا۔ لیکن کاغذی پھولوں میں مہک کہاں سے آتی۔ خالی خولی تک بندی روایات کا ادراک تو نہیں۔ وہ تو رسمی شاعری ہوئی۔

اکبری دور کی تازہ گوئی گھوڑوں کے علاج پر منظوم رسالے لکھنے والوں کے خلاف ایک منظم احتجاج تھی۔ ظہوری۔ عرفی۔ نظیری۔ فیضی رسمی شاعری کے قائل نہ تھے ان کی شاعری کی جڑیں جذبات کی رنگارنگی اور احساسات کی بوقلمونی میں تھیں۔ انھیں تو اپنی روایات کی تشکیل و تکمیل کا احساس تھا۔ وہ "غزلِ عاشقانہ" کی حدوں سے نکلنے سے گریز کرتے۔ کیونکہ جامی کا انجام ان کے سامنے تھا۔ وہ اگر اس "تنگنائے" سے نکلتے بھی تھے تو صفویوں کے غالیچے اور قالین لپیٹ کر نکلتے:

گفت و گوئے غمِ یعقوب بود پیشۂ ما — بوئے پیراہنِ یوسف دہد "اندیشۂ" ما
دردِ دل ماغمِ دنیا غمِ معشوق شود — بادہ گر خام بود پختہ کند شیشۂ ما

عرفی

غالب کا نقطۂ نظر بھی یہی ہے۔ اُسے عرفی۔ ظہوری۔ نظیری وغیرہ کا نام گِنا دینے کا چسکا نہیں وہ اُن کی آواز کو پہچانتا ہے۔ اور ایک نعرۂ مستانہ مار کر اُن کی صفوں میں کود جاتا ہے۔

در پردۂ تو چند کشم نازِ عالمی — داغم زروزگار و فراقت بہانہ ایست
ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو — بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

شاعری کے لئے اکبری دور کے استعارے مقرر ہیں۔ چمن۔ غنچہ۔ بہار۔ نغمہ۔ ساز۔ مے۔ جام۔ پیمانہ۔ بادہ۔ گوہر۔ یہ سب غزلوں کے اشعار میں دنیاداری کی باتوں اور تنقیدی اصولوں کو شاعری بنا ڈالتے ہیں۔ غالب کے ہاں بھی یہی پرانا نسخہ ہے۔ اگرچہ انھوں نے انھیں عموماً نئے ڈھنگ سے استعمال کیا ہے اور فنِ شعر کے بارے میں شخصی تجربات کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔

اسی طرح بعض اصطلاحیں غالب کے کلام میں آتی ہیں مثلاً اندیشہ[1]۔ سوزو

---

[1] نہ کرسیٔ فلک نہد اندیشہ زیر پا — تا بوسہ بر رکابِ قزل ارسلان زند

ظہیر فاریابی

ساز۔ معنیٔ سر جوش فکر مضمون۔ لفظ۔ صورت۔ معنی۔ جو نظم میں کم کم اور نثر میں زیادہ ہیں۔ نثر میں اکثر ان اصطلاحات کے استعمال میں غالب علمِ معانی و بیان کے معمولی اسباق بعض اور تذکروں کے عامیانہ فقروں کی سطح سے کبھی بلند نہیں ہوتے۔ بلکہ یہ خیال ہوتا ہے کہ شائد (Rhetoric) ریتورک کی تمام بنیادی خرابیاں شاعری میں بھی ان کا پیچھا کرتی ہوں گی۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ رقعات میں تنقیدی نظریوں والا غالب اشعار میں تنقید کرنے والے غالب سے مختلف معلوم ہوتا ہے۔ بالکل ایسے ہی جیسے شاعر حالی۔ نثار حالی سے زیادہ تنقیدی شعور رکھتا تھا۔

اشعار میں غالب معانی و بیان کی توضیحات سے کم متاثر ہے۔ کیونکہ وہ اپنے ذاتی تجربے اور ذاتی مشاہدے میں شاعرانہ تجربے Poetic Experince کو پہچان لیتا ہے۔ زیادہ رہنمائی اُسے اکبری دور اور اس کے بعد اورنگ زیبی عہد کے شاعروں (خصوصاً بیدل) سے ملی۔ بیدل کے زمانے تک "تازہ گوئی"، بقول غنی کاشمیری "تہ داری" کی حدوں میں داخل ہو چکی تھی[۱]۔ بال کی کھال اُتارنے میں ایک پہلو منطقی ہے جس کی طرف غنی کاشمیری نے اشارا کیا ہے۔ لیکن اِسی کا ایک پہلو جمالیاتی حظ کا بھی ہے جسے بیدل نے اپنے خاص اسلوب میں "پرِ طاؤس" قرار دیا ہے[۲]۔ غالب کا ابتدائی کلام اسی سے متاثر ہے[۳] لیکن معانی و بیان سے کسی کو مفر نہیں۔

---

[۱] می نساید سخنم سادہ دلی بی تہ نیست | از تہ چشمۂ آئینہ کسی آگہ نیست (غنی)

[۲] بفکرِ تازہ گویاں گر خیالم پرتو اندازد | پرِ طاؤس گردد جدولِ اوراقِ دیوان ہا
بیدل

[۳] اسد ہر جا سخن نے طرحِ باغِ تازہ ڈالی ہے | مجھے رنگِ بہارِ ایجادیٔ بیدل پسند آیا
مطربِ دل نے مرے تارِ نفس سے غالب | ساز پر رشتۂ بے نغمۂ بیدل باندھا
مجھے راہِ سخن میں خوفِ گمراہی نہیں غالب | عصائے خضرِ صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا

اس علم میں دو بڑی خرابیاں ہیں۔ جذبات کی پرداخت کے لیے کسی اصول کا موجود نہ ہونا اور شعر کی ظاہری شکل و صورت پر ضرورت سے زیادہ توجہ۔ موخرالذکر رجحان غالب میں بھی پوری طرح کارفرما ہے۔ اس کی اصلاحیں عموماً لفظی تغیر و تبدیل اور املا کی اغلاط کا احاطہ کرتی ہیں۔ خود اپنے کلام پر بھی اس کی اصلاحیں ایک بڑی تعداد میں مل جاتی ہیں۔ غزل کی زبان کو چکانے اور سنوارنے میں دیدہ ریزی (جسے غالب آرائشِ گفتار کہتا ہے) غالب کے لیے، اس لیے بھی ضروری تھی کہ عمر بھر غالب کی وہ قدر نہ ہوئی جس کا مستحق وہ خود کو سمجھتے تھے۔ کلکتے والے جھگڑے کے بعد تو احتیاط اور بھی ضروری تھی۔ اپنی شخصیت اور اپنی شاعری نرگسیت (Narcissism) کے سبب بہت اہم تھی۔ اس لیے عروسِ زیبا کی طرح اس کی پرستش بھی ضروری تھی۔ اس کے لیے، غالب کو بڑی کڑی آزمائشوں میں پڑنا پڑا اور خود اُن کے شعری نظریے میں بھی رخنے پڑے۔ (قتیل کے معاملے میں اُن کی بوکھلاہٹ اس رجحان کو ظاہر کرتی ہے)

ہر زمانے میں علم معانی و بیان کے ماہرین جذبات کی تہ تک پہونچنے کی کوششیں کرتے رہے ہیں اور بوعلی سینا نے تو پانچ ظاہری حسوں کے ساتھ پانچ باطنی حسیں بھی قائم کر دیں اور دماغ کے مختلف حصوں میں ان کے لیے الگ الگ جگہیں مقرر کر دی ہیں۔ یہ مضحکہ خیز صورت تھی۔ لیکن اس سے ایک گیارہویں حس (الہام) کے لیے، راستہ صاف ہو گیا۔ یہ راہ تصوف نے سجھائی تھی۔ اب شاعرانہ عمل کی بہت سی ناقابلِ فہم گتھیاں خود بخود سلجھ گئیں اور شاعری کو مقدس درجہ بھی مل گیا۔ کم و بیش سبھی شعرا اس الہامی حیثیت کو مانتے ہیں:

ہر ناوکِ اندیشہ کہ از شستِ کشادم	بر رہ گزرِ وحی، رہ افتادہ جبیں را
پاتا ہوں اُس سے داد کچھ اپنے کلام کی	روح القدس اگرچہ مرا ہم زباں نہیں
آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں	غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے
غالب آزردہ سروشیست کہ از مستیِ ذوق	ہم بداں وحی کہ آوردہ غزل خواں شدہ است

شعر غالب نبود وحی و ندانم ولی
تو و یزداں نتواں گفت کہ الہامی ہست

اس کا علاقہ اس سے کم تر لیکن مقدّس چیزوں کے ساتھ بھی ہے۔ کہیں شاعری مے ہے۔ کہیں اعجاز ہے۔ کہیں دمِ عیسیٰ۔ کہیں نخلۂ فردوس۔ کہیں جامِ جم۔ غرض کہ وہ تمام ارضی اشیا جو کسی نہ کسی طرح بھی کلاسیکی عظمت یا سماوی طہارت کا روپ لے چکی ہیں[۱] وہ سب شاعری ہی کے مختلف نام ہیں۔ اسے الہام کہیے، یا مولانا آذرؔ کے الفاظ میں ”ورائے شاعری چیزی دگر ہست“ کے نام سے یاد کیجیے۔ الہام کو شاعرانہ انسپریشن (Poetic inspiration) کا مرکز مان کر جو اس خمسہ کا قصہ تو کٹ ہب ہی رہتا ہے۔ کیونکہ ہیچ تو ہر حال میں مادّی ہی ہیں:

ہاں نشاطِ آمدِ فصلِ بہاری واہ واہ
پھر ہوا ہے تازہ سودائے ”غزل خوانی“ مجھے

وہی اک بات ہے جو یاں نفس واں نکہتِ گل ہے
چمن کا جلوہ باعث ہے مری ”رنگیں نوائی“ کا

غالب امروز بہ وقتی کہ صبوحی زدہ ام
چیدہ ام این گلِ ”اندیشہ“ ز باغِ دمِ صبح

اِن مہیّجات سے غالب ”آرائشِ غزل“ کرتا ہے۔ لیکن صرف اسی پر بند نہیں:

ہزار زمزمہ دارم ہمیں نہ یک سخن است
کہ چوں تمام شود آں سخن ز سر گویم

ہم از فسادِ دلِ زار و داغِ غم نالم
ہم از نزاعِ رگِ جان و نیشتر گویم

زمانہ دار زبانم شررفشاں گردد
اگر براہِ حدیثِ تفِ جگر گویم

شود رکابِ نگاور در آب ناپیدا
اگر روانیٔ سیلابِ چشمِ تر گویم

---

[۱] رضواں کشد از ریزۂ کلکم بہ تبرک
پیوند گریٔ نخلۂ فردوس بریں را

از رشکِ خوشنوائیٔ سازِ خیالِ من
مضراب بی بناخنِ ناہید بودہ است

غالب ظلمت پردہ کشائیٔ دمِ عیسیٰ ست
چو بر روشِ طرزِ خداداد بجنبد

حریرِ خامۂ من بین کہ می رباید دل
چنانکہ از لبِ داؤد داستانِ زبور

صافِ دردی کشِ پیمانۂ جم ہیں ہم لوگ
وائے وہ بادہ کہ افشردۂ انگور نہیں وغیرہ وغیرہ

بکلبہ ام گہرِ شب چراغ خس پوش است سخن ز تیرگیٔ طالعِ ہنر گویم
من آن نیم کہ بہ ہنگامہ، سخن سازی گہی ز خنا و رو گاہی ز باختر گویم
سخن نہالِ نود کہنہ باغبان غالب نہال را بہ نوی مژدۂ ثمر گویم
طریقِ وادیٔ غم راکسی نبودہ رفیق خود از صعوبتِ این راہ پُر خطر گویم
دراں دیار کہ گوہر خریدن آئین نیست دکان کشودہ ام و قیمتِ گہر گویم

غمِ زمانہ۔ غمِ عشق۔ زمانے کی ناقدری کا غم۔ فن کی بے حرمتی کا خیال۔ یہ اور ایسے ہی جذبات پر پرواز دیتے ہیں لیکن ضروری نہیں کہ یہ واقعات جس وقت پیش آئیں اُسی وقت شعر بن جائیں۔ واقعات کا "خود خون بن جانا" شرط ہے۔ باقی وقت وقت کی بات ہے:

ہے نازِ مفلساں زرِ از دست رفتہ پر ہوں گلفروشِ شوخیٔ داغِ کہن ہنوز
ہوں گرمیٔ نشاطِ تصوّر سے نغمہ سنج میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں
نازشِ ایامِ خاکستر نشینی کیا کہوں پہلوئے اندیشہ وقفِ بسترِ سنجاب تھا

بعض اوقات اس معجزہ کاری میں ایک کا غم دوسرے کے غم میں منتقل بھی ہو جاتا ہے:

ایک میرا دوست اور تمہارا ہمدرد ہے اس نے اپنے حقیقی بھتیجے کو بیٹا کر لیا تھا۔ اٹھارہ انیس سال کی عمر قوم کا کھتری۔ خوبصورت۔ وضعدار۔ نوجوان ۱۲۷۳ھ میں بیمار پڑ کر مر گیا اب اس کا باپ مجھ سے آرزو کرتا ہے کہ ایک تاریخ اس کے مرنے کی لکھوں۔ ایسی کہ وہ فقط تاریخ نہ ہو بلکہ مرثیہ ہو کہ اس کو پڑھ پڑھ کر رویا کرے۔ سو بھائی اس سائل کی خاطر مجھ کو عزیز اور فکرِ شعر متروک۔ معہذا یہ واقعہ تمہارے حسبِ حال ہے[1]۔ جو خوں چکاں شعر تم نکالوگے وہ مجھ سے کہاں

---

[1] تفتہ کی اولادِ نرینہ میں صرف ایک ہی لڑکا تھا پیتمبر سنگھ جو اس مکتوب کے لکھنے سے کچھ ہی دن پہلے ۱۸۵۵ء میں فوت ہو گیا، اس کا مرثیہ دیوان تفتہ میں موجود ہے

نکلیں گے؟

(اردوئے معلّٰی۔ بنام تفتہ — ص ۴۲)

جس کے دل کو لگی ہو سوز و گداز کے شعر بھی وہی کہتا ہے۔ اور اُسی کے شعر باثر ہوتے ہیں:

لکھتا ہوں اسدؔ سوزشِ دل سے سخنِ گرم / تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پہ انگشت
ہے ننگِ سینہ دل اگر آتش کدہ نہ ہو / ہے عارِ دل نفس اگر آذر فشاں نہ ہو
خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم / دل میں چھری چبھو مژہ گر خونچکاں نہ ہو
بنیم از گدازِ دل در جگر آتشی چو سیل / غالبؔ اگر دمِ سخن رہ بہ ضمیرِ من بری

شاعرانہ عمل دو طرح کا ہے۔ ایک وہ جو عین موقع پر فائدہ اُٹھاتا ہے اور دوسرا وہ جو کبھی بعد میں اچانک در آتا ہے۔ یہی موخرالذکر فعل ورڈزورتھ کے نزدیک بازگشت (Retrospection) ہے۔ نتیجہ تو ہر صورت میں ایک ہی۔ غالبؔ اس راز کو جانتا تھا۔ اُسے شعر کے اثر کا بڑا خیال تھا۔ یہ راستہ اس کی مجروح شخصیت نے اُسے دکھایا تھا۔ اس لیے اس کے لیے یہ ممکن ہو گیا کہ وہ شاعرانہ عمل (Poetic process) کے بارے میں احتیاط سے کام لے۔ جذبات کی تہوں کو کھول کر دیکھے۔ انھیں اُلٹ پلٹ کر اُن کی نوعیت کا اندازہ کرے۔ اور شاعرانہ تجربے (Poetic experience) کی وسعت۔ گہرائی۔ تنوع اور ہمہ گیری کا جائزہ لے۔ یہ کھٹراگ شعوری سطح پر آ گیا۔ پھر خود شاعرانہ عمل کے مرکزِ توجہ بننے میں کون سی دیر تھی۔ غالبؔ مختلف زاویوں سے اسے یوں جانچتا ہے:

ترکِ صحبت کردم و در بندِ تکمیل خودم / نغمہ ام جاں گشت و خواہم در تنِ ساز افگنم
نہ بندھے تشنگیِ شوق کے مضموں غالبؔ / گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا
در بادۂ اندیشۂ ما دُرد نہ بینی / در آتشِ ہنگامۂ ما دود نیابی
ہنوز محرمیِ حسن کو ترستا ہوں / کرے ہے ہر بُنِ مو کام چشمِ بینا کا
نہیں گر سر و برگِ ادراکِ معنی / تماشائے نیرنگِ صورت سلامت

وہ سحر مدعا طلبی میں نہ کام آئے | جس سحر سے سفینہ رواں ہو سراب میں
مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیِ خیال | تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے

شاعرانہ عمل کی شعوری پرکھ کا اثر یہ ہے کہ غالب کے کلام میں تنوع اور رنگارنگی آگئی ہے۔ تجربات کے اظہار پر اس کی گرفت زیادہ مضبوط ہے یہی چیز جذبے کو سمیٹ کر اکائی بناتی ہے۔ غالب کی زندگی میں ایسے موقعے کم آئے ہیں جب شاعرانہ تجربے کے سامنے وہ عاجز آیا ہو۔ جب جذبات انتہائی شدت کے ساتھ ہجوم کرتے ہیں اور تنقیدی نظر کے لئے 'الہام' کی رو میں سے انتخاب کرنا مشکل ہو جاتا ہے ایسے موقعوں پر غالب کا دل بھی ڈول جاتا ہے۔ شاعرانہ فعل کی بڑائی اور عظمت کا یہ بڑا ثبوت ہے کہ شاعر کو بعض اوقات اپنی زندگی بھی داؤ پر لگانی پڑتی ہے:

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر "اندیشے" میں ہے | "آبگینہ" "تندیِ" "صہبا" سے پگھلا جائے ہے
ہجومِ "فکر" سے دل مثلِ موج لرزے ہے | کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز
دردِ دل لکھوں کب تک جاؤں اُن کو دکھلاؤں | انگلیاں فگار اپنی خامہ خوں چکاں اپنا
سخن چہ عطر شرر بر دماغ زد غالب | کہ تابِ عطرِ "اندیشہ" مغزِ جانم سوخت
غبارِ طرفِ مزارم بہ پیچ و تابی ہست | ہنوز در رگِ "اندیشہ" اضطرابی ہست
بینم از "گدازِ دل" در "جگر" آتشی چو سیل | غالب اگر دمِ سخن رہ بضمیرِ من بری

اُسے احساس ہے کہ جذبے کی صداقت شعر کے اثر کی جان ہے اور اُسے نکھارنے، سنوارنے اور چمکانے کے لئے کاوش کرنی پڑتی ہے۔ ہمہ گیری اور گہرائی صداقت میں پوشیدہ ہے۔ صداقت سے یہ مراد نہیں کہ اخلاقی معیاروں سے ہم ہر جذبے کو جانچنے لگیں بلکہ یہاں تو وہ سچائی درکار ہے کہ (بر دار تواں گفت بہ منبر نتواں گفت) اتنا کافی ہے کہ 'فن کار' (صاحبِ فن) ذہنی طور پر اُس عذابِ الیم میں سے گذر رہا ہو جس کا اظہار مقصود ہے ورنہ اس کے سوا تو سب کچھ یا "مشق" ہے یا "قافیہ بندی":

غالب نبود شیوۂ "ما قافیہ بندی" ظلمی ست کہ بر کلک و ورق می کنم امشب
غالب سخن از ہند بروں بر کہ کس ایں جا سنگ از گہر و شعبدہ ز اعجاز ندانست
ایں کہ افشارند و نم گیرند "مشقی" بیش نیست دیں کہ خود خون گردد و ریزد گدازی بودہ است

غالب کے ہاں شعبدہ اور اعجاز میں فرق ہے۔ کیونکہ کہنے والے کے دل میں پیش کیۓ جانے والے جذبات موجود نہیں تو قاری پر ایسے اشعار کا اثر کچھ نہ ہوگا۔ پہچاننے والی آنکھ جذبے اور مصنوعی جذبے میں فرق کر لیتی ہے اس کے لیۓ تو ذرا باریک تنقیدی نظر درکار ہے۔ غالب کو یہ باریک بات شعر کے اثر پر غور کرنے سے ملی:

آفتابِ عالمِ سرگشتگی ہای خودم می رسد بوی تو از ہر گل کہ می بوئیم ما
تا بادہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم
اگر بباغ ز کلکم سخن رود غالب نسیم روئی گل از باغباں بگرداند
غالب کہ چرخ را نبود داشت در سماع امشب غزل سرود و مرا بی قرار کرد

لیکن جذبے کا اظہار بھی تو ایک کٹھن منزل ہے۔ بڑے بڑوں کا پتّہ پانی ہو جاتا ہے۔ اس میں محنت پڑتی ہے اور جگر کاوی کی ضرورت ہے[ا]:

سخن کیا کہہ نہیں سکتے کہ جویا ہوں جواہر کا جگر کیا ہم نہیں رکھتے کہ کھودیں جا کے معدن کو
تازہ نہیں ہے نشۂ فکرِ سخن مجھے تریاکیٔ قدیم ہوں دودِ چراغ کا

ان منزلوں سے گزرنے کے بعد جب شعر شعر بن جاتا ہے۔ تو قاری کے لیۓ وہ مقام آتا ہے جسے ٹریجڈی پر تبصرہ کرتے ہوۓ ارسطو نے بوطیقا میں (Katharsis) کتھارسز کا نام دیا تھا۔ غالب اپنے غم انگیز اشعار کی اس حیثیت کو جانتا ہے:

[ا] لیکن اگر نظر چوک جاۓ، تو شعر ٹھیکرا بھی بن جاتا ہے:

شوقِ بے پروا کے ہاتھوں مثلِ سازِ نادرست کھینچتا ہے آج نالے خارج از آہنگ دل

غالب ز کلکِ تُست کہ یابم ہمی بدہر مشکی کہ بر جراحتِ بندِ غم افگنم
غم لذتیست خاص کہ طالب بندوقِ آن پنہاں نشاط ورزد و پیدا شود ہلاک

اس صبر آزمائی کا اجر اُسے ضرور ملتا ہے۔ چراغ کی روشنی میں فکر سخن کرنے والا۔ رسن تابیٔ آواز کا قائل[۵۱] گہرائیوں سے اپنے ڈھب کی چیز بن نکال لانے کا ڈھنگ جانتا ہے۔ انھیں بناتا ہے، سنوارتا ہے، نکھارتا ہے اور اس عمل کو 'بالیدن' کے لفظ سے ادا بھی کرتا ہے:

اسد اُٹھنا قیامت قامتوں کا وقتِ آرائش
لباسِ نظم میں بالیدنِ مضمونِ عالی ہے

تراش خراش میں لفظوں کی باریکیاں نکھرتی ہیں اور مفہوم کی وسعتیں بھی اُجاگر ہوتی ہیں۔ اس کامیابی کا سبب یہ ہے کہ غالب معانی اور الفاظ کو الگ الگ نہیں دیکھتا۔ جب شاہ نصیر اور ذوق کی بدمذاقی (معانی کی غارت گری اور زبان کی حفاظت) چاروں اُور پھیلی تو غالب کا "نوک پلک سنوارتے" ہوئے تول میں معانی کی طرف ڈنڈی مار جانا حیرت کی بات نہیں۔ وہ الفاظ کی صوتی اور جذباتی دونوں حیثیتوں سے واقف ہے[۵۲]۔ آخر دکانداری آسان نہیں اپنا مال کھرا ثابت کرنے کے لیے، انسان کو بڑے ہیر پھیر کرنے پڑتے ہیں اور دوسروں کو اپنا ہم خیال بنانے کی ضرورت بھی پیش آتی ہے:

اسد اربابِ فطرت قدر دانِ لفظ و معنی ہیں
سخن کا بندہ ہوں لیکن نہیں مشتاقِ تحسیں کا

ایسے میں داد کہاں سے ملتی۔ اس کی بجائے، تو سزائے، کمالِ سخن ملتی ہے[۵۳]۔

---

[۵۱] بے مشقت نبود قید۔ بشعر آویزم روز کی چند، سن تابیٔ آواز کنم
[۵۲] حد سزائے کمالِ سخن ہو کیا کیجے ستم بہائے، متاعِ ہنر ہے کیا کہیے
[۵۳] گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

گوہر خریدنے والے ناپید[1] اور دُکانداری کا چلنا محال۔ لے دے کے تسکین کا سامان صرف اتنا رہ جاتا ہے:

کوکبم را در عدم اوجِ قبولی بودہ است
شہرتِ شعرم بگیتی بعدِ من خواہد شدن

[۱۲ مئی ۱۹۵۲ء]

—— (۱۲) ——

ممتاز حسین

دُنیا کے تقریباً تمام بڑے شاعروں نے شعر و ادب کے بارے میں کہیں نہ کہیں اپنا نظریہ ضرور پیش کیا ہے۔ ایسی صورت میں یہ جستجو برمحل ہے کہ ہم بھی غالب کا نظریۂ فن معلوم کریں۔ اس کوشش سے غالب کے اشعار سمجھنے اور اپنے تنقیدی معیار کو بلند کرنے میں بھی فائدہ پہنچے گا۔ غالب کا نظریۂ فن کیا ہے اس سوال کے دو پہلو ہو سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ شعر و ادب کے وجود اور اس کے مقاصد کے بارے میں ان کا کیا نظریہ تھا۔ اور دوسرا یہ کہ شعری تخلیق کے طریق کار کو انھوں نے کس طرح سمجھایا ہے۔ یہ دونوں پہلو ایک دوسرے کے ساتھ جڑے ہوئے ہیں۔ انھیں ہم الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے ہیں۔ جہاں تک مقصد کا تعلق ہے، ایک صنّاع اور تخلیقی شاعر دونوں ہی متفق ہو سکتے ہیں لیکن طریق کار میں دونوں مختلف ہوتے ہیں۔ اور دونوں کے طریق کار اس کے مقاصد پر بھی اثرانداز ہوتے ہیں۔ ایک انسانی شعور کو متحرک کر پاتا ہے دوسرا ناکام رہتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ غالب نے ان موضوعات پر کوئی مضمون نہیں لکھا ہے اور نہ کسی ایک جگہ اپنے خیالات کو مجتمع ہی کیا ہے لیکن یہ دشواری ایسی نہیں ہے کہ ہم ان کے نظریے کے اردگرد بھی نہ پہنچ سکیں۔ قبل اس کے کہ ان کے اشعار کی مدد سے

ہم کسی نتیجے پر پہنچیں میں یہ عرض کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ اگر ہم ان کے اشارات کو موجودہ دور کے تنقیدی سرمائے کے مقابل رکھیں گے تو وہ ہمیں حقیر معلوم ہوں گے لیکن اگر جسامت کو نظر انداز کرکے ان کی معنوی وسعتوں کو نگاہ میں رکھیں گے تو ہم فن وادب کی تخلیقی باریکیوں کے بہت سے راز معلوم کر سکتے ہیں۔ غالب اپنے ایک فارسی خط میں لکھتے ہیں۔

"آہ از من کہ مرا زیاں زدہ و سوختہ خرمن آفریدند نہ بہ آئین نیاگانِ خویش۔ سلطان سنجر دارائی کلاہ و کمرے نہ بہ فرہنگ فرزانگان پیش. بوعلی آسا علم وہنرے ذوقِ سخن کہ ازلی آوردہ رہزنی کرد و مرا بداں فریفت کہ آئینہ زدودن و صورت معنی نمودن تیز کار نمایاں است۔"

یہاں دو چیزیں ذہن میں رکھنے کی ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ اپنے ذوقِ سخن کو ازلی بتاتے ہیں دوسرے یہ کہ آئینے کو رگڑنا اور صورت معنی کو چمکانا بذاتِ خود ایک بہت بڑا کارنامہ تصوّر کرتے ہیں۔ غالب کو صرف یہی غم نہیں ہے کہ وہ اپنے آباؤ اجداد کی طرح دارائے کلاہ و کمر نہ ہو سکے بلکہ یہ بھی غم ہے کہ ابو علی سینا کا ایسا علم و ہنر بھی ان کے حصے میں نہ آسکا۔ اس سے پتہ چلتا ہے غالب کے سامنے علم کا درجہ بہت اونچا تھا۔ وہ اپنے فن کے ذریعے وہی کام لینا چاہتے تھے جو عالم علم سے لیتا ہے۔ وہ اصل حقیقت تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ غالب نے آئینہ زدودن کا استعارہ انھیں معنوں میں استعمال کیا ہے۔ غالب کے اس دعوے میں ایک فلسفی کا چیلنج ہے لیکن کسی مولوی کا تبلیغی مشن نہیں ہے ؎

نتوانم کہ از نصیحت و وعظ عالمے را خدا شناس کنم

لیکن اس واعظانہ ابلاغ سے بچتے ہوئے بھی اُنھوں نے اپنے خیالات

کی تبلیغ کی ہے اس حقیقت کی تبلیغ کی ہے جسے انہوں نے بے نقاب کیا ہے۔ وہ حقیقت کیا تھی؟ کائنات کی حقیقت، سماج کی حقیقت اور ایک فرد کا رشتہ ان دونوں حقیقتوں سے بالعموم ادب کا محور بھی یہی ہوتا ہے۔

فارسی شاعری میں مجموعی اعتبار سے سماجی شعور کی جگہ انفرادی شعور کے مقابلے میں کمزور طور پر متعین کی گئی ہے۔ یہ کمزوری تیرھویں صدی کے بعد کے زمانے سے نظر آنے لگتی ہے۔ اس کے اسباب پر روشنی ڈالنا اس وقت میرا کام نہیں ہے لیکن ایک بات ایسی ضرور کہنا چاہتا ہوں جس سے اس کے سمجھنے میں آسانی ہو سکے۔ فرد اور سماج کے درمیان یوں تو رشتہ ہر نظام میں موجود رہتا ہے لیکن ایک مادی اور روحانی وحدت اسی وقت پیدا ہوتی ہے جبکہ پورا سماج ایک ایسے مشترکہ مقصد کے حصول کے لیے جدوجہد کرتا ہے جس سے ہر فرد مستفید ہو سکے۔ جب تک ایرانی عربوں کی غلامی سے آزاد ہونے کی جدوجہد کرتے رہے ان میں وہ وحدت تھی۔ لیکن حصولِ آزادی کے بعد جب وہی پرانی طبقاتی تقسیم جاگیردارانہ نظام کی مسلط ہوئی تو اس وحدت کا تصور جاتا رہا۔

سلطنتوں کا اُلٹ پھیر ہوتا رہا۔ لیکن معاشرتی نظام کے ڈھانچے میں کبھی بھی کوئی ایسا تغیر پیدا نہیں ہوا جس کی بنیاد پر وہ سماجی زندگی کی حرکت کے اصول کو سمجھتے اور طبقاتی جدوجہد کو اس تبدیلی کا آلہ کار سمجھتے۔ یہی وجہ ہے کہ سماجی اصلاح اور تنظیم کے بارے میں ان کا نظریہ نہ صرف اخلاقی بلکہ انفرادی بھی تھا۔ وہ افراد کو وعظ و پند اور ضبط نفس کی تعلیم دے کر سماج کو سدھارنے کی کوشش کرتے اور چونکہ ان کا محمل فرد تھا اس لیے ان کی شاعری میں نفسیاتی حکمت بہت کافی ہے۔ لیکن وہ نفسیات سماجی رشتوں سے اگر علیحدہ کی ہوئی نہیں ہے تو کم از کم سماجی رشتوں کے ساتھ منسلک بھی نہیں ہے۔ اس کے برعکس ان کے یہاں سماج کو نظر انداز کر کے اپنی ہی نفسیات کی بنیاد پر فطرت کے اصول

کو بھی معلوم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ انسان کی فطرت اور کائنات کی فطرت کے اصول میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ لیکن فطرت کے قوانین کا علم اس وقت تک مستحکم نہیں ہوتا۔ جبکہ ان قوانین پر عمل پیرا ہو کر خاطر خواہ نتیجے بھی مرتب نہ کئے جائیں۔ انسان میں خیر و شر کی خصلتیں یا جبلتیں اس لئے نہیں پائی جاتی ہیں کہ اس کرۂ ارض کے نصف حصے پر اندھیرا اور نصف حصے پر اجالا ہوتا ہے۔ کیونکہ فطرت کا یہ مظہر ہر جگہ یکساں نہیں ہے۔ کم از کم آفتاب پر تو ہمیشہ ہی اُجالا رہتا ہے۔ اس لئے اس قسم کی منطق ناقص ہے۔ اس سطحی استعارتی مشابہت میں جو حقیقت ہے وہ یہ ہے کہ کائنات کی ہر چیز متحرک ہے۔ اور اس عمل سے کائنات کی کوئی چیز مبرا نہیں ہے۔ اور ہر وہ چیز جو متحرک ہے کبھی بھی ایک مقام اور ایک زمانے میں نہیں رہ سکتی ہے اور نہ لوٹ کر بالکل اسی جگہ پر آسکتی ہے۔ فطرت اپنے کو کبھی بھی نہیں دہراتی۔ یہ ایک آزمودہ اصول ہے۔ اسکے برعکس سوچنا سائنس سے ناواقف ہونے کے برابر ہے۔ بہر حال طبقاتی علم کی وہ جس منزل میں تھے اس کے مدنظر اس حقیقت تک پہنچنا بھی مشکل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نظر میں حرکت کا تصور بھی مابعد الطبیعاتی تھا۔ وہ گردشِ بیکار کے قائل تھے اور مجموعہ اضداد کو ایک حادثاتی ناقابل حل مجموعہ سمجھتے تھے۔ ان میں سے اکثر بقا بالضد کے علم سے واقف تھے لیکن اتحادِ ضدین کے حرکی اصول سے واقف نہیں تھے اُن کے مشاہدے میں یہ بات تو آئی کہ آج تک دنیا میں ایک ہی شکل کا دو انسان پیدا نہیں ہوا ہے لیکن یہ سوچنے سے قاصر تھے کہ کیا یہ عمل اور مظاہر میں بھی یکساں ہے۔ ان حدود کے باعث وہ انسانی نفسیات کو سماجی عمل میں نہیں دیکھ پائے ہیں۔ بلکہ اس کے نفس کو ازلی اور ابدی طور پر متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور اپنے دعوے کو دقیع کرنے کے لئے مظاہر کے سطحی مشاہدے سے مدد لی ہے۔ میں نے اس چیز کا تجزیہ اس لئے کیا ہے تاکہ یہ سمجھا یا جاسکے کہ ان کی شاعری باوجود نفسِ انسانی سے متعلق ہونے کے اس کے سماجی عمل سے زیادہ متعلق نہیں ہے۔ کہیں کہیں

اس کو عمل کی طرف راغب ہونے کی ہدایت کی گئی ہے۔ لیکن اخلاقی محرکات کے ذریعے نہ کہ سماجی حرکت کے قانون کے مطابق۔ چونکہ اخلاقی محرکات ایک مخصوص مادی حالات کے پیداوار ہوتے ہیں اور وہ اسی وقت تک عمل پیرا رہتے ہیں جب تک کہ مخصوص مادی حالات میں اس کی ترقی کے امکانات ہوتے ہیں۔ ایک مخصوص دَور کے بعد وہ اخلاقی محرکات مادی حالات سے ٹکرانے لگتے ہیں۔ احیائی رجحانات انہی حالات میں پرورشں پاتے ہیں۔ رجعت پسند شاعر یا مفکر تضاد سے دو چار ہو کر قدیم مادی حالات کو بلانے لگتا ہے۔ شاعر اس موقعے پر بھی اپنی شاعری کو سماجی مقصد کے لیے، استعمال کرتا ہے لیکن اس کا مقصد بے نوا ہوتا ہے اور وہ بالآخر ایک مذہبی یتیم ہو کر رہ جاتا ہے غالبؔ ان دونوں خانوں میں نہیں آتے ہیں۔ نہ تو وہ مصلح ہیں اور نہ مجدّد۔ بلکہ اس کے برعکس متشکک اور اپنے زمانے کے انقلاب کے رُخ کا پتہ چلانے میں پریشان۔ ؎

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رَو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

قبل اس کے کہ ان کی پریشانی کا پتہ چلایا جائے اس انقلاب کو جاننا ضروری ہے جس سے وہ دوچار ہوئے۔ غالبؔ نے ایک بڑے انقلابی دَور میں جنم لیا۔ یہ زمانہ سلطنتوں کے اُلٹ پھیر، چنگیز و تیمور، نادر شاہ کے حملے کا زمانہ نہ تھا بلکہ بدیسی سامراج کے حملے کا زمانہ تھا۔ جو اپنی غارت گری کے ساتھ ایشیا کی سرزمین پر ایک نیا انقلاب لایا تھا۔ بدیسی سامراج نے پوری معاشرت میں تبدیلی پیدا کی خیالات میں تبدیلی پیدا کی۔ دیہی معیشت کی خودکفالت کو منتشر کرکے یہاں کی سماجی زندگی کی بنیاد کو دھچکا پہنچایا۔ دستکاروں کو تباہ کرکے شہری زندگی کو پامال کیا۔ اور آئینی نظام لاکر بہت سے رجواڑوں کو بغاوت پر آمادہ کیا۔ انگریزی تعلیم پھیلاکر جاگیردارانہ نظام کے نظامِ تعلیم کو (جس کی تمام تر بنیاد مابعدالطبیعاتی فلسفے، فقہ اور حدیث پر تھی۔) شدید صدمہ پہنچایا۔ بدیسی سامراج کی غارت گری پُرانی

وفاداریاں اور حب الوطنی کا جذبہ جنگ آزادی کے لئے اُکساتا۔ اور نیا آئین نیا علم استقبال کی دعوت دیتا۔ غالب نے خود اس کشمکش کو محسوس کیا۔ ان کا فلسفۂ تشکک اسی کشمکش کا پیداوار تھا۔ وہ حقیقت کو ہر جانب سے دیکھنا چاہتے تھے۔ صدیوں کی جمی ہوئی گرد کو ہٹانا چاہتے تھے۔ لیکن ہر ایک متشکک کی طرح وہ مثبت انداز میں تبلیغ سے احتراز بھی کرتے۔ اس کشمکش میں جب ان کی ذاتی پریشانیوں نے انہیں اور زیادہ پریشان کیا تو ان میں بے تعلقی کا احساس بڑھتا گیا۔ ع

خندہ بر دانا و ناداں می زنم

پھر بھی ان کے طنز کی دھار جاگیردارانہ نظام کے پسماندہ عناصر اور ان کی آئیڈیلوجی کی طرف ہی رہی۔ جب ظریف انسان طنز اختیار کر لیتا ہے تو وہ بہت زیادہ خطرناک ہو جاتا ہے۔ افسوس ہے کہ حالی کی گرفت میں یہ نکتہ نہیں آیا۔ لیکن ہمیں اس موقعے پر ایک طرفہ ہونے کی بھی ضرورت نہیں ہے غالب کے دل میں پرانی بساط کے اُٹھ جانے کا بھی شدید غم تھا۔ ان کی بے اعتنائی، ان کی بے تعلقی ایک مفلس کی حسرت کا خراش لئے ہوئے تھی۔ ؎

ہے ناز مفلساں "زرِ از دست رفتہ" پر
ہوں گل فروش شوخیٔ داغِ کہن ہنوز

یہ داغ کہن غالب کے سینے سے کبھی بھی نہ مٹ سکا۔ ؎

نشاطِ داغِ عشق کی بہار نہ پوچھ
شگفتگی ہے شہیدِ گلِ خزانیٔ شمع

غالب کا عشق غم کا مترادف ہے۔ لیکن صرف شدتِ احساس کے استعارے کی حیثیت سے ورنہ ان کا غم عدم نشاط کا ویسا ہی ردّ عمل تھا جیسا کہ ان کا استغنا، مفلسی کا ردّ عمل تھا۔ ؎

ندانی کہ مینا شکستن بہ سنگ
نہ بخشد بہ دل ذوق گلبانگ چنگ

بخلوت ز تاریکیم دم گرفت
نشاط سخن صورت غم گرفت

غالب نشاط کا شاعر تھا لیکن اس کے ماحول نے اسے غم کا شاعر بنا دیا۔ اور ازالۂ غم رُوح کے بوجھ کو ہلکا تو کر سکتا ہے لیکن تخلیق زندگی کا سبب نہیں بن سکتا ہے۔ لیکن غالب چونکہ تمامتر غم کا شاعر نہ تھا بلکہ نشاط زیست کا جوش اور حسرت بھی لیئے ہوئے تھا اس لیئے اس کے تخلیقی طریقِ کار میں وہ تمام گرمی ہے جو ایک تخلیقی شاعر میں ملتی ہے۔ غالب نے ہمیں ادب کا کوئی ایسا نظریہ نہیں دیا جس کا عمل سماجی شعور کو متعین راستے پر گامزن کرنے کا ہو لیکن اپنے تخلیقی تجربے سے تخلیقی شاعری کا وہ راستہ سمجھایا جس پر چلے بغیر نہ تو شاعری وجود میں آتی ہے اور نہ مقصد ہی پورا ہوتا ہے۔ تخلیقی طریق کار کے متعلق اس کا یہ نظریہ تھا۔ ؎

اے ذوقِ نوا سنجی بازم بخروش آور
غوغائے شبیخونی بر بنگہِ ہوش آور
گر خود نہ جہد از سر از دیدہ فرو بارم
دل خوں کن و آں خوں را در سینہ بجوش آور

پہلے شعر میں وہ اپنے ذوق نوا سنجی کو ہوش پر غالب دکھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کے یہ معنی ہیں کہ ایک ایسے رقصِ انبساط یا جنون کی کیفیت طاری کرنا چاہتے ہیں جس میں شاعر اپنے وجود کو بھی بھول جاتا ہے۔ چنانچہ غالب ایک دوسرے شعر میں اس کی وضاحت بھی کرتے ہیں۔ ؎

بہ مستی نواں نغز گفتار بود
مرا باید از خویشتن ہوشیار بود

تقریباً تخلیقی طریق کار کے متعلق یہی نظریہ افلاطون کا بھی ہے لیکن فرق یہ ہے کہ وہ اس منزل پر رکتا نہیں ہے بلکہ شاعری کو کشف و الہام کا ذریعہ بھی

بناتا ہے۔ غالبؔ فلاطون کے اس نظریے سے ایک بار قریب ہوتے ہوئے، اپنے کو روک لیتے ہیں۔ ؎

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے غالبؔ یہ شعر تعلی میں لکھ گئے ہیں۔ ورنہ "مرا باید زخویش ہوشیار" کے بعد ہی وہ لکھتے ہیں ؎

سخن گفتن و پاس رہ داشتن　　سخن راز مستی نگہ داشتن

شاعر کو ڈھیلے پن سے اسی وقت بچایا جا سکتا ہے جبکہ شاعر اپنے ہوش میں ہو۔ یہی شعور ان سے یہ بات کہلواتا ہے جو افلاطون کے نظریے کی تردید کرتا ہے۔ ؎

روان و خرد باہم آمیختہ　　ازیں پردۂ گفتار انگیختہ

اور اس منزل سے جب وہ ایک قدم اور آگے بڑھاتے ہیں تو عقل کو سخن کی نگہبانی پر پورے طور سے مسلط کر دیتے ہیں۔ ؎

بدانش تواں پاس دم داشتن　　شمار خرام قلم داشتن

اب ان کے دوسرے شعر کو لیجیے۔ ؎

گر خود نہ چہد از سر از دیدہ فرو بارم
دل خوں کن و آں خوں را در سینہ بہ جوش آور

یہاں غالبؔ دل کو خون کرنے کی ہدایت کرتے ہیں اور پھر اسے سینے میں جوش دینا چاہتے ہیں۔ اس سے آخر کیا مراد ہے۔

ہاردے کی تحقیقات سے پہلے دل کے عمل کے بارے میں اطبا و حکما کا ذہن صاف نہیں تھا لہٰذا باوجود اس بات کے کہ غالبؔ نے دل و دماغ میں امتیاز بھی کیا ہے لیکن شاعری میں دل کی جگہ ضمیر یا دماغ MIND ہی کی ہے۔ وہ آلۂ کار جو تاثرات کو حاصل کرتا ہے اور احساسات کا خزانہ ہوتا ہے۔ اور یہ کام دماغ

ہی کا ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ اپنے تمام تاثرات اور تصورات کو کسی بھی تخلیق سے پہلے اپنے خون میں تحلیل کرنا چاہیے۔ یہ کوئی استعارہ نہیں ہے بلکہ جسمانی طور سے آپ مشاہدہ کرتے ہیں کہ جب بھی کوئی چیز ڈھالی جاتی ہے تو اسے آگ کی مدد سے پگھلایا جاتا ہے۔ اور جتنا ہی زیادہ اس مادے کو رقیق بنایا جاتا ہے اتنی ہی زیادہ اچھی صورت ڈھالی جا سکتی ہے۔ انسانی ذہن کی تخلیق اس طریق کار سے آزاد نہیں ہے۔ آپ برابر سنتے آئے ہیں کہ پہلے چیزیں ہضم کرنی چاہئیں تب تخلیق کی طرف آمادہ ہونا چاہیے اس کے بھی یہی معنی ہیں کہ اپنے تاثرات اور تصورات کو خون میں تحلیل کر کے اپنی شخصیت اور ذہنی زندگی کا جزو بنا لینا چاہیے۔ لیکن جزو زندگی تو بہت سے تاثرات اور تصورات بن چکتے ہیں پھر بھی ادبی تخلیق ایک لازمی فعل نہیں بنتا ہے۔ اس کے لیے ایک محرک کی ضرورت پڑتی ہے اور وہ محرک بغیر کسی مقصد کے وجود میں نہیں آتا ہے۔ خواہ وہ مقصد بڑا ہو یا چھوٹا۔ لیکن وسیع سماجی مقصد کا محرک زیادہ قوی اور توانا ہوتا ہے۔ وہ زیادہ دنوں تک فن کار کو عالم تخلیق میں رکھ سکتا ہے۔ چھوٹا مقصد اپنی گرمی کو ضائع کر دیتا ہے۔ ذاتی محبت اور عداوت بڑے ہی تنگ سینے ہیں۔ زیادہ دنوں تک اپنی جگہ بنا سکتی ہے ورنہ اس کی آگ بالعموم بجھ جاتی ہے۔ اس کے برعکس وسیع سماجی مقصد خواہ وہ اپنے وطن کی آزادی کا مقصد ہو یا کوئی اور اپنے عالم تخلیقی طریق کار میں گرفتار رکھتا ہے۔ فردوسی نے شاہنامہ تیس سال کے عرصے میں ختم کیا اور تیس سال کے عرصے میں اس کے سینے کا آتشکدہ کبھی بھی خاموش نہ ہو سکا یہ بات میر حاسک کی ہجو لکھنے میں نہیں پیدا ہو سکتی ہے۔ غالب نے شاعری چھوٹے محرکات کے بنا پر کبھی بھی نہ کی۔ نثر جھنجھلا کر لکھی ضرور ہے لیکن شاعری جھنجھلا کر نہیں کی ہے۔ وہ شاعری کو ترسیل علم کا ذریعہ سمجھتے تھے۔ ایک ایسے علم کا جو اس کے خون میں تحلیل ہوتا ہے۔ لیکن جیسا کہ انھوں نے خود لکھا ہے کہ صورت معنی کو چمکانا بھی بڑا اہم کام ہے۔ وہ معنی کی صورت کو بھی بڑی اہمیت دیتے ہیں

یہ صورت نیرنگ تماشا سے زیادہ صحت خیال کی حامل نہیں ۔ اگر خود نہ جدا از سر" کا ٹکڑا بتاتا ہے کہ وہ اپنے تصورات اور تاثرات کو جسمانی طور پر تخلیق کرنے کے قائل تھے۔ وہ کسی ایسے ذریعے کی رکاوٹ کو برداشت نہیں کرسکتے تھے جو اس کی اصل صورت کو مسخ کردے لیکن دشواری تو یہی ہے کہ خیالات بغیر زبان کی وساطت کے پیدا ہی نہیں ہوتے ہیں۔ پھر زبان کو کیونکہ نظر انداز کیا جا سکتا ہے آپ کو لا محالہ اسی کی جانچ کرنی پڑے گی خود اپنے خیالات کی تصیح کے لئے۔ چنانچہ اسی صحت کو مد نظر رکھتے ہوئے انھوں نے یہ بات کہی ہے کہ اگر میرے تاثرات اور تصورات حل شدہ صورت میں خود سر سے نہ جست کر سکیں تو انہیں میں آنکھوں کے ذریعے ٹپکانا چاہتا ہوں۔ اس اظہار خیال میں فن کار کی اس جانکاہی اور جاں پژوہی پر زور دیا ہے جس کے بارے میں ہاؤس مین لکھتا ہے کہ قلم سے الفاظ اس طرح ٹپکنے چاہیں جس طرح انگلیوں سے خون ٹپکتا ہے۔ یہ جاں پژوہی ایک صنّاع کے یہاں بھی مل سکتی ہے۔ لیکن اس کا فن نقالی کا حامل ہوتا ہے۔ اس کی تخلیق میں صورت ہوتی ہے لیکن گرمی اور حرارت نہیں ہوتی ہے۔ اس کی تخلیق قوت حافظ کی تخلیق نہیں بلکہ قوت بازآوری کی تخلیق ہوتی ہے۔ وہ لغت کی بازآوری سے مرعوب کرتا ہے جیسا کہ استاد ذوق کرتے ہیں۔ لیکن خیالات کو تحلیل کر کے اپنی تخلیق کو جامد لغت سے خارج نہیں کرتے ہیں۔ اس کے یہاں الفاظ مجرد خیالات کو خلق کرنے کی کوشش کرتے ہیں نہ کہ خیالات بذات خود زبان کے خالق ہیں ایک تخلیقی شاعر اور صنّاع میں یہی فرق ہے۔

غالب کے محرکات کیا تھے جنھوں نے اس کے سینے کو آتشکدہ میں تبدیل کر رکھا تھا یہ بذات خود ایک موضوع ہے۔ اس لئے اس پر زیادہ لکھنا نہیں چاہتا ہوں اس کے متعلق ایک خفیف سا اشارہ اس ردّ عمل میں ملتا ہے جس کا اظہار انھوں نے ماضی کی روایات سے متعلق کیا ہے ؎

تصوّف نہ زیبد سخن پیشہ را سخن پیشہ رند کشر اندیشہ را

نشاں مے دہد ایں روشنائی نہ ۔۔۔ غزل خواں و میخور رسنائی نہ
غزل گر نباشد نوائے دگر ۔۔۔ سر دل سلامت ہوائے دگر
اگر مجلس آرائی را عود نیست ۔۔۔ بر آتش فگندن نمک سود نیست
غزل گر عدل آرد افسانہ گوئی ۔۔۔ کہن داستانہائے شاہانہ گوئی
من آں نواہم اے لاابالی خرام ۔۔۔ کزیں چیہ خوشتر سگالی خرام
نہ شاہاں سخن گر گہر سفتنست ۔۔۔ سخن گفتن از حق جگر سفتنست
نہ نالی ز غم گر جگر سفتہ شد ۔۔۔ سخنہائے حق ہیں کہ چوں گفتہ شد

اور سخنہائے حق کے کہنے میں وہی شخص اپنے جگر کو چھید سکتا ہے جس کے سامنے ایک بڑا سماجی مقصد رہا ہو۔ غالب کا وہ سماجی مقصد حقیقت کی براہ راست دریافت تھی۔ اس میں شبہہ نہیں کہ وہ اس دریافت میں بھٹکتے بھی رہے لیکن ایسا نہیں ہوا ہے کہ انھیں دُرِ نایاب ہاتھ ہی نہ آیا ہو۔ غالب ہمارے پیش رؤوں میں وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اس حقیقت کو آشکارا کیا ؎

بہ آئیں دراں آئینہ انجمن ۔۔۔ مرا کردہ اند آشکارا بہ من

اس شعر کے یہ معنی ہیں کہ ہم انسان کے وجود کو سماجی زندگی سے باہر سوچ ہی نہیں سکتے تھے۔ انسان اپنے کو سماجی رشتوں ہی کی مدد سے جانتا ہے۔

اسی حقیقت کی مدد سے اس نے یہ بھی دریافت کیا کہ وہ جس انجمن میں رہا ہے وہ ملت و مذہب اور طبقات کی تقسیم سے ریزہ ریزہ رہے۔ اس انجمن میں جان و تن جدا ہیں۔ اس انجمن میں ذہنی اور جسمانی محنت کی تفریق ہے۔ آج ہم جس نئی انجمن کی تشکیل میں لگے ہوئے ہیں غالب کی حقیقت بیں نظروں نے اس انجمن کی دُھندلی شکل کو اسی زمانے میں دیکھ لیا تھا ؎

بہ [illegible]ردم شوید انجمن ۔۔۔ شود تازہ پیوند جانہا بہ تن

اور اس نے اسی زمانے میں اس حقیقت کو بھی محسوس کیا کہ جب تک ذہنی اور جسمانی محنت کی وہ تفریق موجود ہے جو ایک کو اعلیٰ اور دوسرے کو ادنیٰ بناتی

ضرورت تھی ان کا اندراج دفتری مسودات میں نہ ہوتا تھا مثلاً نواب صاحب نے ایک خط میں مرزا سے بہر اصلاح اور "کلامِ خوش" کی خواہش ظاہر کی۔ اور غالب نے اپنے جواب میں اس خواہش کا ذکر کیا لیکن مولوی امتیاز علی صاحب عرشی مہتمم کتب خانہ رام پور، جنھوں نے مکاتیب غالب کو بڑے سلیقے اور قابلیت سے مرتب کیا ہے، نواب صاحب کے ارشاد کے متعلق لکھتے ہیں: "نواب فردوس مکان کے مسودۂ فرمان میں یہ مضمون تحریر نہیں۔ ممکن ہے کہ بیضہ میں اپنے قلم سے اضافہ کر دیا گیا ہو۔"[1]

مکاتیبِ غالب سے دیوانِ ناظم میں غالب کی شرکت کا صحیح اندازہ نہیں ہوتا لیکن اس کے غائر مطالعے سے الناظر والی روائت کی تردید نہیں، تائید ہوتی ہے۔ ایک تو مکاتیب سے پہلی مرتبہ ادبی دنیا اس امر سے آگاہ ہوئی کہ غالب کی شاگردی سے پہلے ناظم نے ایک مصرع بھی موزوں نہ کیا تھا (اس سے پہلے امیر مینائی کے ایک بیان کی بنا پر خیال کیا جاتا تھا کہ غالب کے شاگرد ہونے سے پہلے وہ مومن کے شاگرد تھے) اس کے علاوہ مکاتیبِ غالب کے ایک خط سے یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ نواب صاحب کے اشعار کی اصلاح الفاظ کی معمولی تبدیلی اور معمولی حک و اضافہ تک محدود نہ تھی بلکہ ان سے "کلامِ خوش" کا حاصل کرنا مقصود تھا۔ نواب صاحب کے ایک خط کے جواب میں مرزا لکھتے ہیں:-

"حضور نے یہ تحریر فرمایا ہے کہ ان بارہ غزلوں کی اصلاح میں کلامِ خوش مطلوب ہے۔ اگلی غزلوں کی طرح نہ ہوں۔ مگر اگلی غزلوں کی اصلاح پسند نہ آئی۔ اور ان اشعار میں کلامِ خوش نہ تھا۔"[2]

آئندہ سطور میں ہم نے اس مسئلے کا دیوانِ ناظم کی روشنی میں مطالعہ کیا ہے لیکن نفسِ مضمون شروع کرنے سے پہلے ہم اس امر کی وضاحت کر دینا چاہتے ہیں کہ اس

---

[1] مکاتیب غالب (حصّہ دوم) ص ۱۷

[2] " " "

مضمون سے ہمارا مقصد نواب یوسف علی خاں مرحوم کی خوبیوں پر پردہ ڈالنا ہرگز نہیں جیسا کہ ہم نے آثارِ غالب میں لکھا تھا : غالب کو تمام عمر نواب فردوس مکاں سے بڑھ کر فیاض محسن اور عالی حوصلہ مربی میسّر نہیں آیا۔ اور غالب کے کسی قدر دان کو یہ پسند نہ ہوگا کہ وہ مرحوم کے ساتھ بے انصافی کرے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ مرحوم کی حقیقی عظمت شعر گوئی میں مبنی نہ تھی (دیوانِ ناظم ایک دو مرتبہ چھپ کر مدت سے نظر سے اوجھل ہے۔ اس کی تصنیف میں غالب کا حصہ معین کرنے سے نواب فردوس مکاں کی شہرت کو کسی ضعف پہنچنے کا اندیشہ نہیں)۔ اردو ادب کی تاریخ میں ان کا بلند مقام ایک شاعر کی حیثیت سے نہیں۔ ایک مربی شعر و سخن کی حیثیت سے ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ غالب کی زندگی میں ہی نہیں تمام اردو ادب کی تاریخ میں ان سے زیادہ اہم اور برگزیدہ مربی شعر و سخن کوئی نہیں ہوا۔ انھوں نے اردو کے سب سے بڑے شاعر کی (اس کی انتہائی مالی اور روحانی پریشانیوں کے زمانے میں) اس وقت دستگیری کی جب وہ ابھی غدر کے باغیوں کی اعانت کے الزامات سے بری نہ ہوا تھا۔ اور جب ایک والیٔ ریاست کے لیے، ایسے شخص کی حمایت خطرات سے خالی نہ تھی۔ اور یہ اعانت دسر پرستی نواب فردوس مکاں نے اس انداز سے کی کہ بدقسمت شاعر کو ایک لمحہ کے لیے بھی یہ محسوس نہ ہونے دیا کہ وہ ان کا تنخواہ دار ملازم ہے۔ بلکہ ہمیشہ اس سے برابری کا سلوک کیا۔ گویا اگر نواب صاحب والیٔ ریاست ہیں تو فریقِ ثانی اقلیم شعر و سخن کا تاجدار ہے۔ نواب صاحب کا اصلی زیور شاعر نوازی اور ادب پروری کا تاج ہے۔ جہاں تک ان کی شاعری کا تعلق ہے مرزا غالب (اور ان کے رفیقِ کار، مولوی فضل حق) نے انھیں یہ رستہ دکھایا۔ ان کا تخلص بھی غالب نے دیا تھا۔ اصلاحِ سخن کے وقت "کلامِ خوش" بہم پہنچانے کی (دربارِ دہلی سے سیکھی ہوئی؟) رسم بھی غالب نے ڈالی۔ اور پھر صاف صاف نواب صاحب کو لکھ دیا کہ آپ کی شاعری تو فقط "بخشش کا بہانہ پیدا کرتا ہے"![1]

---

[1] مکاتیب غالب (حصہ دوم) ص ۱۵

نواب صاحب کی اس شاعری پر غالب کے قدردانوں کو شکایت کا کیا حق ہو سکتا ہے۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ دلدادگانِ ادب کو نواب صاحب کا ممنون ہونا چاہیے کہ ایک ایسے زمانے میں جب غالب نے اردو شعر گوئی ترک کر رکھی تھی۔ انھوں نے (دیوانِ ناظم کے لئے ہی سہی) غالب سے کلامِ خوش حاصل کر کے اسے محفوظ کر دیا۔

دیوانِ ناظم کا نصف کے قریب حصہ کلامِ غالب کی ظاہری اور معنوی خوبیوں سے معرا ہے۔ بلکہ کئی غزلیں ٹھیٹھ لکھنوی رنگ میں ہیں۔ ہمارے پیشِ نظر ۱۸۶۱ء کا مطبوعہ دیوانِ ناظم ہے۔ جس میں کوئی ۲۰۷ صفحوں پر غزلیں۔ سلام۔ اور رباعیات ہیں۔ ان میں صفحہ ۱۰۴ کے بعد بہت تھوڑی غزلیں ہیں۔ جو زبان و بیان کے لحاظ سے خاص غالب کے رنگ میں ہوں۔ اور اس سے پہلے بھی کئی غزلیں ہیں جنھیں مرزا کے اندازِ سخن سے دور کا تعلق بھی نہیں۔ اور جو لکھنوی طرزِ شعر گوئی کے نمونے ہیں۔ مثلاً ذیل کے مطلعوں والی غزلیں سے

آیا ہے ذکر باغ میں جب تیری چال کا ۔۔۔ ڈر سے اُکھڑ گیا ہے قدم ہر نہال کا

غم اس کا کیا کہ وہ دلالہ پڑھتا ہوگا ۔۔۔ نہ آئے گا مجھے پیغام، اور کیا ہوگا

دھو کے بالوں کو کھڑے ہو کے سُکھانا تیرا ۔۔۔ ہے سرِ سطح ہوا دام بچھانا تیرا

دیوانِ ناظم میں لکھنویت کا عنصر اس قدر زیادہ ہے کہ ایک سرسری مطالعہ میں اس لفظی اور معنوی اشتراک کی طرف نظر نہیں جاتی جو دیوانِ ناظم کی متعدد غزلوں اور دیوانِ غالب میں ہے۔ لیکن تفصیلی مطالعہ اور غور و خوض کے بعد یہ خیال ہوتا ہے کہ دیوانِ ناظم کی متعدد غزلیں یا تو غالب کا نتیجۂ فکر ہیں یا کسی ایسے شخص کے قلم سے لکھی گئی جسے غالب کا اندازِ فکر اور طرزِ تحریر میسّر تھا۔

اردو شاعری میں غالب کا اندازِ تحریر بالکل جداگانہ ہے۔ اس کے لفظی اور لسانی پہلوؤں کو دیکھیں تو اس میں فارسی اسماء اور صفات کی اتنی کثرت ہے کہ بادی النظر

میں ہی وہ عام اردو شاعری سے ایک مختلف چیز ہو جاتی ہے۔ کہیں کہیں فارسی افعال و مصادر کو جزوی ترجمے کے ساتھ اردو میں منتقل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے علاوہ بعض فارسی ترکیبیں ہیں جنھیں غالب نے بالکل اپنا لیا تھا اور جو ان کے خاص خیالات اور زاویۂ نگاہ کے اظہار کا بہترین ذریعہ تھیں۔ دیوانِ ناظم کی بعض غزلیں دیکھیں تو ان میں یہ ساری چیزیں نمایاں طور پر نظر آتی ہیں۔ اور ایسی خاص فارسی ترکیبیں کثرت سے ملیں گی جو عام طور پر دیوانِ غالب میں ہی نظر آتی ہیں ؎

پھر حال کچھ اپنا مجھے اچھا نظر آیا — مدت میں بتِ آئینہ سیما نظر آیا
کس کس کا کروں رشک کہ اس راہگذر میں — ہر ذرہ مجھے دیدۂ بینا نظر آیا
مجنوں کو کہاں حوصلہ تھا ضبطِ جنوں کا — دل گھر میں ہوا تنگ تو صحرا نظر آیا

غرقِ دریائے معاصی مجھے رہنے دو کہ میں — دامنِ تر کو نچوڑوں گا تو طوفاں ہوگا
دمِ تحریر مناسب ہے کروں ضبطِ سرشک — ورنہ آغشتۂ خوں نامے کا عنواں ہوگا

کعبے سے سیدھا ترے در کو چلا — قبلہ مجھے قبلہ نما ہو گیا
ہم نے اٹھایا ہے وہ بارِ گراں — جس سے قدِ چرخ دوتا ہو گیا
پڑھ کے مرا خط ہوا ہر دوست خوش — خامہ مجھے مہر گیا ہو گیا

کیا عجب قمری اگر پروانہ بن جائے، کہ سرو — تیرے داغِ رشک سے سروِ چراغاں ہو گیا

قدح گردانیوں میں ہوں جو کوثر کو کیوں پوچھوں — وہ اک جامِ لبالب ہے ہمارے طاقِ نسیاں کا
مری وحشت کا غوغا سن سکے وہ بے اختیار آئے — کمندِ جذبۂ دل تار ہے میرے گریباں کا

آخری شعر کے دوسرے مصرع کی فارسیت قابلِ لحاظ ہے۔ اور جہاں تک پہلے شعر

کا تعلق ہے۔ اس کا نقشِ اوّل دیوانِ غالب میں ہے ؎

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا | وہ اِک گلدستہ ہے ہم بیخودوں کے طاقِ نسیاں کا

دیوانِ ناظم میں اس اندازِ بیان کے بعض اور اشعار ہیں ؎

بخیۂ زخمِ جگر کی ہمنشیں کچھ فکر کر | ذکرِ چاکِ جیب کا کیا ہے، رفو ہو جائے گا
دوست چپ بیٹھا ہے، آؤ شکوۂ بیجا کریں | اس بہانے سے وہ گرمِ گفتگو ہو جائے گا
دل میں جوشِ آرزو کا گر یہی عالم رہا | خود سویدا ایک داغِ آرزو ہو جائے گا

نے تابِ قطعِ دشت، نہ نیروئے چاکِ جیب | مدت سے دے چکے ہیں مجھے دست و پا جواب
خوفِ خدا و پرسشِ محشر کا ان سے حال | کہتا تو ہوں پہ دیکھیے، ملتا ہے کیا جواب
مے پیجیے، بہار میں، پوچھے اگر خدا | ہے عذرِ ذوق بخشیٔ آب و ہوا جواب

گر لکھوں اپنی اسیری کے دقائق کی کتاب | ہو گرفتارِ خطِ رشتہ، مسطر کاغذ
وہ پڑھیں بھی تو کھلے کیا مرے مکتوب کا حال | ہے سیاہ فرطِ نگارش سے سراسر کاغذ
خط میں اندوہِ گرانبارئ غم لکھتا ہوں | توڑ ڈالے نہ کہیں بالِ کبوتر کاغذ

چارہ گر چھوڑ کہ مجھ میں نہیں طاقت باقی | زخمِ دل لطفِ خور پنبہ، مرہم کب تک
کوچۂ زلف کی بھی سیر کرلے مرشدِ شہر | قیدِ دلبستگیٔ کاکُلِ پُر خم کب تک

ہے نزاکت مانعِ ذوقِ خود آرائی انھیں | جوہرِ آئینہ واں پائے نگہ کو خار ہیں

ایک جگہ تو پورا مصرع دیوانِ غالب سے لیا گیا ہے۔ ؎

دل سے نکلا، پہ نہ نکلا دل سے | تیر تیرا ہے تو پیکاں میرا

غالب کا مشہور شعر ہے ؎

دل سے نکلا، پہ نہ نکلا دل سے | ہے ترے تیر کا پیکان عزیز

ناظم کی اسی غزل کا ایک اور شعر ہے سے

تنگیٔ جا سے ہوں دلتنگ، کہ ہے   دیدۂ مور شبستاں میرا

مرزا غالب کے طرزِ تحریر کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ بسا اوقات فارسی مصادر کا لغوی ترجمہ اردو میں کر دیتے ہیں۔ اور ایسی ترکیبیں استعمال کرتے ہیں جن سے کان عام طور پر آشنا نہیں۔ دیوانِ ناظم میں بھی اس عمل کی مثالیں ملتی ہیں مثلاً سے

ایسا کیا آساں ہے اس عالم کا برہم مارنا   وہ خرامِ ناز بھی ہوگا قیامت کا شریک

عام اردو محاورہ "برہم کرنا" ہے لیکن مرزا غالب اکثر (فارسی محاورہ برہم زدن کا لغوی ترجمہ کرکے) "برہم مارنا" استعمال کرتے تھے مثلاً نواب صاحب کو، انگریزی حکومت سے اپنے تعلقات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں "مانا کہ کوئی خیر خواہی نہیں کی لیکن کوئی بیوفائی بھی سرزد نہیں ہوئی دوستورِ قدیم کو برہم مارے"[۱]

دیوانِ ناظم کی ایک غزل کے چند شعر ہیں سے

ہے ہر اک انجام آغاز اک نئے انجام کا   رات کی آمد ہے دن کے بعد ہونا شام کا

نامہ بر بہلا نہ پیغامِ زبانی سے مجھے   لا اگر نامہ کوئی لایا ہے میرے نام کا

جس میں پھنس جاتا ہی یوں اڑتا ہوا مرغِ نگاہ   روزنِ دیوار تیرا حلقہ ہے کس دام کا

ہم بھی بزمِ غم کے ناظم بادہ آشاموں میں ہیں   دیدۂ پُرخوں پیالہ ہے مئے گلفام کا

ان اشعار میں "پیغامِ زبانی"، "مرغِ نگاہ"، "روزنِ دیوار"، "حلقہ" اور "دام"، "دیدۂ پُرخوں"، ایسی ترکیبیں ہیں جو دوسرے شعرا سے کہیں زیادہ دیوانِ غالب میں ملتی ہیں۔ پہلے شعر سے ملتا جلتا غالب کا ایک فارسی شعر ہے سے

فن سرازپا نشناسم بہ رہِ سعی دسپہر   ہردم انجام مرا جلوۂ آغاز دہد

دیوانِ ناظم کی بعض غزلوں اور دیوانِ غالب میں فقط ایک لفظی اور لسانی ہم آہنگی

---

[۱] مکاتیبِ غالب (حصہ دوم) ص ۲۳

نہیں بلکہ مضامین کے اعتبار سے بھی دیوانِ ناظم کے کئی اشعار غالب کے خیالات کا عکس ہیں ؎

اے نو اسنجِ انا الحق، ترا دعوےٰ حق ہے ۔۔۔ لیک دستور نہیں قطرے کو دریا کہنا
بار خلوت میں نہیں اور اگر بزم میں ہیں ۔۔۔ حالِ دل عرض کروں، کہتے ہیں تنہا کہنا

لٹے ہیں میرے گھر پہ مجھے دیکھنے پہ کب ۔۔۔ جب گر کے در بصورتِ دیوار ہو گیا

دوسرے مصرع میں وہی خیال ہے جو دیوانِ غالب میں یوں نظم کیا گیا تھا ؎

وفورِ اشک نے کاشانہ کا کیا یہ رنگ ۔۔۔ کہ ہو گئے مرے دیوار و در، در و دیوار

غالب کا مشہور شعر ہے ؎

غم اگرچہ جاں گسل ہے، پہ کہاں بچیں کہ دل ہے ۔۔۔ غمِ عشق اگر نہ ہوتا، غمِ روزگار ہوتا

اسی مضمون کو دیوانِ ناظم میں یوں بیان کیا گیا ہے ؎

سینہ آماجگہ تیر نہ ہو کیا ممکن ۔۔۔ گر غمِ عشق نہ ہوگا، غمِ دنیا ہوگا

اور ؎

شکنج طرۂ پُر خم سے گر پائی نجات ۔۔۔ کشاکشِ ستمِ روزگار باقی ہے

غالب کا ایک مشہور فارسی شعر ہے ؎

ببرم، شاعرم، رندم، ندیم، شیوہ ہا دارم ۔۔۔ گرفتم رحم برنہ فریاد و افغانم نمے آید

دیوانِ ناظم کے کم از کم دو شعروں میں اسی خیال کی جھلک ہے۔ اور قریباً یہی انداز بیان اختیار کیا گیا ہے ؎

شاعر بنے، ندیم بنے، قصہ خواں بنے ۔۔۔ پائی نہ اس کے دل میں مگر جا کسی طرح

اور ؎

نہ بذلہ سنج، نہ شاعر، نہ شوخ طبع رقیب ۔۔۔ دیا ہے آپ نے خلوت میں اپنی بار کسے

دیوانِ ناظم کے دو شعر ہیں ؎

اس ایک ترچھی نگہ سے نہ کیوں چھدیں دونو ۔۔۔ جگر سے بھی تو حرف ہے فاصلہ دل کا
حواسِ وصل میں ایسے لٹے کہ کیا کہیے ۔۔۔ لٹا ہے قرب میں منزل کے قافلہ دل کا

وصل میں حواس باختہ ہونے کا مضمون دیوانِ غالبؔ میں کثرت سے ہے۔ پہلے شعر سے بھی ملتا جلتا مضمون دیوانِ غالب میں ہے ؎

ہے ایک تیر جس میں دونوں چھدے پڑے ہیں ۔۔۔ وہ دن گئے کہ اپنا دل سے جگر جدا تھا

وصل کے متعلق شاعر کے خدشات کا مضمون دیوانِ ناظم میں (دیوانِ غالب کی طرح) کئی جگہ بیان ہوا ہے۔ مثلاً ؎

وصل ہے عمر فزا، کاش نہ ہوں شادیِ مرگ ۔۔۔ حشر تک زندہ ہوں، بچ جاؤں اگر آج کی رات

اور ؎

ساحل پہ آ کے لگتی ہے ٹکّر سفینے کو ۔۔۔ ہجراں سے وصل میں ہے سوا دل کی احتیاط

یا ؎

وصل میں طالبِ وصال رہیں ۔۔۔ عاشقوں کی بھی کیا بری خو ہے

دیوانِ ناظم کا ایک شعر ہے ؎

افسانۂ مجنوں سے نہیں کم مرا قصہ ۔۔۔ اس بات کو جانے دو کہ مشہور نہیں ہے

اسی سے ملتا جلتا غالبؔ کا ایک شعر ہے ؎

ہوں ظہوریؔ کے مقابل میں خفائی غالبؔ ۔۔۔ میرے دعوے پہ یہ حجت ہے کہ مشہور نہیں

غالبؔ کا ایک مشہور فارسی شعر ہے جس میں اُنھوں نے ایک خاص اپنا ایسا مضمون پیش کیا تھا کہ اس پر ہر طرف سے اعتراض ہوئے ؎

بہ وادیِ کہ دراں خضر را عصا خفتہ است ۔۔۔ بہ سینہ می سپرم راہ، گرچہ پا خفتہ است

غالبؔ کے اسی خاص مضمون کو دیوانِ ناظم میں ملاحظہ کیجیے ؎

ہے وادیِ غم وہ کہ گر آ جائیں ادھر خضر ۔۔۔ رعشے سے گرے ہاتھ سے حضرت کے عصا رقص

غالبؔ کا ایک دلپسند مضمون درباں کی دوستی کا ہے۔ مثلاً ؎

دے وہ جس قدر ذلت، ہم ہنسی میں ٹالیں گے ۔۔۔ بارے آشنا نکلا ان کا پاسباں اپنا

دیوانِ ناظم میں بھی یہ مضمون بہ تکرار بیان ہوا ہے۔ مثلاً ؎

اُس در پہ آنے جانے کی صورت بنی رہی ۔۔۔ درباں ہوا تو شحنۂ شہر آشنا ہوا

یہ جواب اُن کے ہے دروازے پر — تھا کسی عہد میں درباں میرا

خوش ہو رہے تھے ہم کہ بنایا ہے اس کو یار — دیکھا تو ان کے در پہ وہ درباں ہی نہیں

غالب کے اردو اور فارسی کلام میں یہ مضمون بکثرت آتا ہے۔ کہ محبوب اور غیر کی دوستی دائمی اور حقیقی نہیں مثلاً ؎

تو دوست کسی کا بھی ستمگر نہ ہوا تھا — اوروں پہ ہے وہ ظلم، جو مجھ پر نہ ہوا تھا

دیوانِ ناظم میں بھی یہ خیال کئی جگہ ادا ہوا ہے (اور انداز بیان بھی یہی ہے) مثلاً ؎

تا کے ہے عدو کی بھی بُرائی — تو کس کا دوستدار ہو گا

رشکِ اقبالِ غیر بیجا ہے — تو کسی کا کب آشنا ہو گا

تو کسی کا ہو دوست ایں ناحق — دشمنِ اہلِ روزگار ہوا

گھر اور صحرا کا موازنہ بھی غالب کے ہاں کثرت سے ہے۔ اور دیوانِ ناظم میں اسکی کئی مثالیں مل جاتی ہیں مثلاً ناظم ؎

مجنوں کو کہاں حوصلہ تھا ضبطِ جنوں کا — دل گھر میں ہوا تنگ تو صحرا نظر آیا

تپش و زاری و تنہائی و سرگردانی — گھر میں سب کچھ ہمیں موجود ہے صحرا کیسا

گھر کی ویرانی کو کیا روؤں کہ یہ پہلے سے — تنگ اتنا ہے کہ گنجائشِ تعمیر نہیں

کلامِ غالب کی ایک نمایاں اور امتیازی خصوصیت مشہور مشرقی عاشق فرہاد کے متعلق غالب کا ایک خاص انفرادی نقطۂ نظر ہے۔ دیوانِ غالب میں متعدد اشعار فرہاد کے متعلق ہیں۔ اور شاید ایک بھی نہیں جس میں تعریف کا پہلو نکلتا ہو۔

ہو بہو یہی کیفیت دیوانِ ناظم کی ہے۔ بعض اشعار تو فقط بیانیہ ہیں جن میں شاعر کے خاص نقطۂ نظر کا اظہار نہیں لیکن ایسے اشعار کثرت سے ہیں جن میں اس مشہور عاشق کا استہزا ہے مثلاً ؎

پھوڑ ڈالا سر تو کیا فرہاد کی اس میں نمود　　بے مزہ تھی زندگی، مرنا گوارا ہو گیا

ہُوا ہے ایک وہ خارا تراش شیریں پر　　تمہارے ایسے ہیں دُنیا میں جاں نثار بہت

گیا تھا کیوں زنِ خسرو کی تاک میں فرہاد　　کہ سنگِ راہ ہوئے کوہسار کی صورت
یہ مثل وہ ہے کہ کی اختیار مزدوری　　بنی نہ جب کہ کہیں روزگار کی صورت

عشق بازی کی گھات ہیں کچھ اور　　زور تھا کوہکن کے بازو میں

پڑا ہے ایک سرِ خونچکاں پہاڑوں میں　　نہالِ کوششِ فرہاد کا ثمر دیکھو

فرہادِ ہوس پیشہ نے بھی دی تو سہی جان　　پر شیوۂ اربابِ وفا اور ہی کچھ ہے

کوہکن نے گر نکالی جوئے شیر　　تیز کر کر تیشے کو کہسار سے
بیستوں کو قلزمِ خوں کر دیا　　ہم نے اپنی گرمیِ رفتار سے

ایک محدود مسئلے کے متعلق غالب اور ناظم کا عام نقطۂ نظر سے انحراف، اور دونوں کے نقطۂ نظر میں اس حد تک یکسانیت بڑی اہم اور غور طلب ہے۔ لیکن شاید اس سے بھی بڑھ کر دیوانِ ناظم اور دیوانِ غالب میں وجہ اشتراک وہ ہم آہنگی ہے، جو ان تصانیف (بالخصوص دیوانِ ناظم کے نصف اوّل اور دیوانِ غالب) کی عام ادبی فضا، مزاج اور اندازِ خیال میں پائی جاتی ہے۔ غالب کی ایک اہم ترین خصوصیت "شوخیِ اندیشہ" ہے۔

وہ چیزوں کو الٹ پلٹ کر اور نئے نئے زاویہ ہائے نگاہ سے دیکھنے کے عادی تھے۔ دیوانِ ناظم میں یہ چیز صاف نظر آتی ہے۔ اور بسا اوقات اس کا اظہار انہی مضامین کے متعلق ہوا ہے جو غالب کو بھی خاص طور پر مرغوب تھے۔ اور جنھیں دیکھ کر دیوانِ غالب کے بعض اشعار یاد آتے ہیں مثلاً ؎

رخصتِ عرضِ حال کیا مانگوں　　　کہہ نہ بیٹھیں کہیں کہ رخصت ہو[1]

دیکھنا شوخی کہ میرا پوچھتے پھرتے ہیں گھر　　　سن لیا ہے یہ کہ اس کو کچھ نہیں گھر سے غرض

سچے ہیں اپنے وعدہ کے آتے وہ خواب میں　　　ناظم مجھی کو نیند نہ آئی تمام رات

وہ گھر کو دیکھنے آتے ہیں ناظم　　　میں کیوں بیٹھا رہا نہ گھر لٹا کر

پوچھنے آئیں گے پر جب کہ مجھے　　　بات کرنے کی نہ طاقت ہوگی

دیوانِ ناظم کے منفرد اشعار میں غالب کے طرزِ بیان اور رنگِ طبیعت کی جس طرح جھلک نظر آتی ہے اُس کے ہم نے نمونے دے دیئے۔ لیکن کٹھن مرحلہ ان پوری غزلوں کے انتخاب کا ہے جن کے ایک دو اشعار میں نہیں، قریب قریب ساری غزل میں غالب کا رنگ جھلکتا ہے۔ یہ کام آسان نہیں۔ یوں تو یہ دشواری ہر غزل گو شاعر کے کلام میں پیش آتی لیکن دیوانِ ناظم کے متعلق خاص اُلجھن یہ ہے کہ اس میں مختلف اسالیبِ سخن کی آمیزش ہے۔ دیوانِ ناظم میں فنی یکرنگی کا یکسر فقدان ہے۔ اس کی تحریر میں مختلف انداز کے شعراء کے مشوروں کو دخل ہے۔ (عرشی صاحب لکھتے ہیں "اس زمانہ میں دیگر درباری شعرا کے ساتھ سرکار نے منشی امیر سے بھی کسی وقت دو چار الفاظ

---

[1] ؎ میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہیے غیر سے تہی　　　سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اُٹھا دیا کہ یوں

میں مشورہ کر لیا ہوگا" ہمارا خیال ہے۔ کہ (غالب کے علاوہ) کم از کم دو تین شعرا کا حصہ معمولی "مشورۂ سخن" سے زیادہ تھا۔ اور شاید ان دو میں سے ایک داغ تھا)۔ دیوانِ ناظم میں دو طرزِ سخن تو بالکل جداگانہ ہیں (یعنی غالب کے انداز کی غزلیں۔ اور لکھنوی طرز کی شاعری) اور تیسری قسم کے اشعار وہ ہیں جن میں ان دو طرزوں کی آمیزش ہے یا جو ان مختلف بلکہ مخالف طرزوں کے بین بین ہیں۔ اس تیسری قسم کے اشعار نے غزلوں کی تعیین بہت مشکل کر دی ہے لیکن ہم نے ان غزلوں رباعیوں اور سلاموں کو علیحدہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ جن میں غالب شریکِ غالب نظر آتے ہیں۔ اور ہمارے خیال میں وہ حسبِ ذیل ہیں!

غزلیات

اس کے در پر جو مجھ کو بار ہوا	اپنے صدقے ہزار بار ہوا
نالے کا عذر ناگوار ہوا	میں ہی اُلٹا گنہگار ہوا
تو کسی کا ہو دوست امیں ناحق	دشمنِ اہلِ روزگار ہوا
تیر واں شست سے چھٹا ہی نہیں	یاں یہ کیسا ہے کہ دل کے پار ہوا
شرم پھر مانعِ وصال ہوئی	شکوے سے جب وہ شرمسار ہوا
داغ دل کی ہوں پھر میں معروف	نہ ہوا باغ، لالہ زار ہوا
بسکہ بودا تھا تیرا عہدِ وفا	گو بندھا، پر نہ استوار ہوا
کہیں ان سے کبھی کہا ہوگا ق	کہ مرا تم پہ دل نثار ہوا
کل جو کچھ دل کی بیقراری کا	تذکرہ ان سے ایک بار ہوا
ہنس کے کہنے لگے کہ کیوں صاحب	دل کہاں تھا کہ بیقرار ہوا

اس میں وہ کیا کرشمہ ہے ناظم
جس سے پھر تو امیدوار ہوا

پھر حال کچھ اپنا مجھے اچھا نظر آیا	مدت میں بتِ آئینہ سیما نظر آیا

جو عالمِ وحدت میں تماشا نظر آیا — کچھ کہہ نہیں سکتا کہ مجھے کیا نظر آیا
کس کس کا گروں رشک کہ اس راہ گذر میں — ہر ذرہ مجھے دیدۂ بینا نظر آیا
بیداد سے توبہ انھیں کرتے ہی بن آئی — جب بعد مرے کوئی نہ مجھ سا نظر آیا
مٹ جاتی ہے تاروں کی چمک چاند کے آگے — مجمع میں بتوں کے بھی وہ تنہا نظر آیا
شیطاں جو نہ تھا جوہرِ معنی کا شناسا — آدم اسے اِک خاک کا پُتلا نظر آیا
مجنوں کو کہاں حوصلہ تھا ضبطِ جنوں کا — دل گھر میں ہوا تنگ تو صحرا نظر آیا
دی مجھ کو نوید اثرِ گریۂ سحر کو — شب کو جو انھیں خواب میں دریا نظر آیا

ناسخ کے زمانے ہی میں آتش کی بھی تھی دھوم
ناظم ہمیں اس عصر میں یکتا نظر آیا

لی محتسب نے گھر کی تلاشی تو کیا ہوا — نکلا سبوئے کہنہ میں سرکہ بھرا ہوا
اس در پہ بار آنے جانے کی صورت بنی رہی — درباں ہوا تو شحنۂ شہر آشنا ہوا
ہوتا جو دلپذیر تو جاتا نہ دل سے دُور — وہ نالہ کام کا نہ رہا جو رسا ہوا
کیا تم نہ جانتے تھے کہ بے خانماں ہوں میں — پھرتا ہے نامہ بر مرا گھر پوچھتا ہوا
کِھنچتا ہوں دم بدم جو اِدھر کو مگر مجھے — ہر حلقہ زلف کا دہنِ اژدہا ہوا
ان کو خیال تھا کہ سنیں گے خبر کچھ اور — اچھا ہوا مریضِ محبت بُرا ہوا
دیکھا ہے خواب میں مجھے ظالم نے ایک رات — رہتا ہے دشنہ تکیے کے نیچے دھرا ہوا
اللہ رے نازکی کہ بغل کے فشار کا — گذرا تھا یاں خیال کہ واں دم خفا ہوا
اس نے بھی چشمِ خوش نگہاں کو کیا فگار — جو تیر غمزہ شست سے تیری خطا ہوا

عزمِ حجاز حضرتِ ناظم سے تھا بعید
سنتا ہوں راہ میں سے پھر آئے بھلا ہوا

کیوں کہے کوئی کہ تم نے کیا کیا — کیوں نہیں کہتے کہ ہاں اچھا کیا
کیوں نہ خواہش کے مطابق دی مُراد — جس نے بے خواہش ہمیں پیدا کیا
لطف کیا، یاں غنیمت ہے عتاب — ہے بجا گر شکوۂ بے جا کیا

تھا دل افسردہ، زبان شعلہ بنی — آتشِ خاموش کو گویا کیا
ہے لڑائی اب تو آؤ سامنے — صلح میں ہم سے بہت پردا کیا
غیر کو کیا قدر زخمِ عشق کی — بُرِشِ تیغ نگہ دیکھا کیا
کل بھی ہے نزدیک دیکھیں کیا کہے — آج جس نے وعدۂ فردا کیا
دوست اور یہ ضد کہ جو اس سے کہا قطعہ کہہ کے لوگوں میں مجھے رسوا کیا
میں نے جل کر بات کرنی چھوڑ دی — اس نے چُپ رہنے کا بھی چرچا کیا
لڑ تو آیا اس سے لیکن ہمنشیں
دل میں کہتا ہوں کہ ناظم کیا کیا

غیر سے دلدار جُدا ہو گیا — ناوکِ بیداد خطا ہو گیا
گریہ کی کچھ اور نہ دیکھی بہار — دل کا مگر داغ ہرا ہو گیا
سر کو ہم آنکھوں سے نہ کیونکر لگائیں — تیرے رہِ شوق میں پا ہو گیا
شہر کے لڑکوں کی بر آئی مراد — بند سے دیوانہ رِہا ہو گیا
عید کے دن جائیے کیوں عیدگاہ — جب کہ درِ میکدہ وا ہو گیا
کعبے سے سیدھا ترے در کو چلا — قبلہ مجھے قبلہ نما ہو گیا
ہم نے اُٹھایا ہی وہ بارِ گراں — جس سے قدِ چرخ دوتا ہو گیا
تکیہ ہے اس پر دلِ غم دیدہ کو — نالہ بھی موسیٰ کا عصا ہو گیا
کس سے کہوں کیا ہی مرے وقتِ نزع — اس کا یہ کہنا کہ یہ کیا ہو گیا
پڑھ کے مرے خط کو ہوا دوست خوش — خامہ مجھے مہر گیا ہو گیا
اس سے ہے امیدِ وفا واہ واہ
خیر ہے ناظم تمھیں کیا ہو گیا

ہے شبِ وصل نہ ہو کاش سحر آج کی رات — عمر ساری مری ہو جائے بسر آج کی رات
وصل ہے عمر فزا کاش نہ ہو شادیِ مرگ — حشر تک زندہ ہوں بچ جاؤں اگر آج کی رات

پرتوِ عارضِ جاناں سے ہیں آنکھیں روشن
رشتۂ شمع بنا تارِ نظر آج کی رات

ساقیِ انجمنِ خاص بتایا ہے مجھے
ہے مرا دوست مرا دستِ نگر آج کی رات

کس طرح بکھرے ہوئے پھرتے ہیں اقدِ غنی
روزِ نوروزِ کواکب ہے مگر آج کی رات

مہر اس شوخ کے پیرائے میں مل جلنے کو
چاہتا ہے کہ بنے حلقۂ زر آج کی رات

بسکہ ہر حجرۂ ایواں میں چراغاں ہر سو
سر بسر فرش ہیں پروانے کے پر آج کی رات

گنجِ حسن اس میں ہے پنہاں، یہ ہے گنجینۂ حسن
کیوں نہ خلوت کدے کا بند ہو در آج کی رات

باروَاں تک نہ ملا، آدمی الٹا آیا
ہم نے منگوائی تھی ناظم کی خبر آج کی رات

جاں فشانی کا واں حساب عبث
جو کہو اس کا ہے جواب عبث

ماہتاب اور کتاں کا عالم ہے
عارضِ دوست پر نقاب عبث

قفلِ در کی کلید ناپیدا
اب تمنائے فتحِ باب عبث

زلفِ پرخم ہوا سے کیوں نہ ہلے
آپ کھاتے ہیں پیچ و تاب عبث

خط اسے بھیجنا ضرور، و لے
دوست سے خواہشِ جواب عبث

میرے اشعار سب بیاضی ہیں
ہمنشیں فکرِ انتخاب عبث

ہے ہماری نظر میں حرمتِ مے
پیچشِ اہلِ احتساب عبث

یاں نہیں کفر و دین و خوف و رجا
لطف بے فائدہ، عتاب عبث

نہ ثواب اس میں ہے نہ اس میں اثر
صبر بے ہودہ، اضطراب عبث

وعدہ اس نے کیا تو کیا ناظم
عبث اے خانماں خراب عبث

قتل پر غیر کے باندھو نہ کمر میرے بعد
عاشقِ پاک وہ ٹھہرا ہے مگر میرے بعد

مو پریشان و سیہ پوش نظر کیوں آؤ
بند کرنا تھا تمھیں روزنِ در میرے بعد

اب خبر چاہیے لینی کہ کرو گے افسوس
تم کو پہنچے گی اگر میری خبر میرے بعد

میں تو اٹھنے ہی کو تھا بزم سے، کیا ہو جاتا
جامِ مے غیر کو دیتے تم اگر میرے بعد

قبر پر آئے وہ بے پردہ لئے غیر کو ساتھ — واہ اے آہ کیا خوب اثر میرے بعد
نہ وہ سیلاب سرشک، اور نہ وہ شور فغاں — خلق ہی شہر میں بے خوف و خطر میرے بعد
لائے کس کے لئے، پہنچائے کسے، جائے کہاں — بوئے گل سے ہے خفا بادِ سحر میرے بعد
تھا وہ کیا شہر میں آشوب کہ جواب نہ رہا (قطعہ) تم نے کیوں ترک کیا عزمِ سفر میرے بعد
تھا مری زیست میں جیسا مرا مسکن ویران — اب ہے ویسا ہی ترا راہگذر میرے بعد

جاننا نظم میں ناظمؔ اسے میرا پیرو
کوئی مجھ سا اگر آجائے نظر میرے بعد

صیاد کو ہوا ہے مرا نالہ یاں پسند — واں برق نے کیا ہے مرا آشیاں پسند
بے پردہ بزم میں کوئی کیوں شمع ساں جلے — ہے ہم کو لطف سوزشِ داغِ نہاں پسند
جیتا ہے اور تم اسے کہتے ہو جاں نثار — کیونکر کیا رقیب کو بے امتحاں پسند
ملتی ہے روز خاک نشینوں کو واں شراب — اب بھی نہ آئے گا درِ پیر مغاں پسند
دیکھے نہ کیوں مری مژۂ اشکبار کو — ہو جس کو سیر سبزہ و آبِ رواں پسند
کوشش سے جو ملے وہ نہیں ہے فتوحِ غیب — ہے گنج شائیگاں بھی مجھے رائیگاں پسند
خود بیں ہیں جتنے اتنے ہی باریک بیں بھی ہیں (قطعہ) کرتے ہیں اس لئے انھیں اندازہ داں پسند
ہے حسنِ رُخ میں شہرتِ خورشید ناگوار — ہے طرزِ ظلم میں ستمِ آسماں پسند

ناظمؔ اگرچہ میرؔ بھی تھا خوش سخن ولے
ہے ہم کو شیوۂ اسد اللہ خاں پسند

رل جائیں اژدہام میں ہم، ہے یہ ہم سے دور — اک گھر جدا بنائیں گے دیر و حرم سے دور
جتنے قدم زیادہ ہوں اتنا زیادہ اجر — گھر برہمن کا چاہیے بیت الصنم سے دور
شداد شکر کر کہ گئی در پہ تیری جان — جب تھا مقام شکر کہ مرتا ارم سے دور
پیرو ہوں لیک پاسِ ادب بھی ضرور ہے — رکھتا ہوں پاؤں خضر کے نقشِ قدم سے دور
چاہوں کہ حالِ وحشتِ دل کچھ رقم کروں — بھاگیں حروف وقتِ نگارش قلم سے دور
دیکھا ہے دام و دانہ کا دستور یاں نیا — خالِ ذقن ہے طرۂ پُر پیچ و خم سے دور

دم بھر میں جا پہنچتے ہیں یاں کے مقیم واں   یہ مرحلہ نہیں ہے سوادِ عدم سے دور
ہیں کھیل سب منافیِ شوکت کہ اہلِ جاہ   رہ جاتے ہیں شکار میں خیل و حشم سے دور

ناظم یہ تازہ نجلی کی نکلی ہے راہ خوب
باتیں کریں گے یار ہو کتنا ہی ہم سے دور

ہے آئینہ خانے میں ترا ذوق فزا رقص   کرتے ہیں بہت سے ترے ہمشکل جدا رقص
بے زخمہ صدا دینے لگے ساز عجب کیا   گر کرنے لگیں خود بخود آلات غنا رقص
گر ہو نہ ترے باغ میں آنے کی توقع   کیوں سرو کو تعلیم کرے بادِ صبا رقص
واں قافلہ منزل پہ بھی پہنچا یہ ہم اب تک   کرتے ہیں بیاباں میں بہ آوازِ درا رقص
ہے وادیٔ غم وہ کہ گر آ جائیں ادھر خضر   رعشے سے کرے ہاتھ میں حضرت کے عصا رقص
معقول سہی وجد کا حیلہ مگر اے شیخ (قطعہ) اچھا نہیں با اینہمہ تمکین و حیا رقص
یوں ہے تو خرابات میں آؤ کہ سراسر   یا بادہ ہے یا بنگ ہے یا نغمہ ہے یا رقص
یاں تم کو بہ آوازِ دف و چنگ مبارک   ہے کشمکشِ خرقہ و تسبیح و ردا رقص

ناظم ترے اشعار میں ہیں نئی توحید
اس زمزمے پر کرتے ہیں مردانِ خدا رقص

میں نے کہا کہ دعویٔ الفت مگر غلط   کہنے لگے کہ ہاں غلط اور کس قدر غلط
تاثیر آہ و زاریٔ شب ہائے تار جھوٹ   آوازۂ قبولِ دعائے سحر غلط
سوزِ جگر سے ہو نٹ پہ تبخالہ افترا   شورِ فغاں سے جنبشِ دیوار و در غلط
ہاں سینے سے نمایشِ داغِ درونِ دروغ   ہاں آنکھ سے تراوشِ خونِ جگر غلط
آ جائے کوئی دم میں تو کیا کچھ نہ کیجیے   عشقِ مجاز و چشمِ حقیقت نگہ غلط
بوس و کنار کے لئے یہ سب فریب ہیں   اظہارِ پاک بازی و ذوقِ نظر غلط
لو صاحب آفتاب کہاں اور ہم کہاں   احمق ہیں ہم اس کو نہ سمجھیں اگر غلط
سینے میں اپنے جانتے ہو تم کہ دل نہیں   ہم کو سمجھتے ہو کہ ہے ان کی کمر غلط
کہنا ادا کو تیغ خوشامد کی بات ہے   سینے کو اپنے اس کی سمجھنا سپر غلط

مٹھی میں کیا دھری تھی کہ چپکے سے سونپ دی　　جانِ عزیز پیشکشِ نامہ بر غلط
پوچھو تو کوئی مر کے بھی کرتا ہے کچھ کلام　　کہتے ہو جان دی ہے سرِ رہگذر غلط
ہم پوچھتے پھریں کہ جنازہ کدھر گیا　　مرنے کی اپنے روز اُڑائی خبر غلط
آیت نہیں حدیث نہیں جس کو مانتے　　ہے نظم و نثر اہلِ سخن سر بسر غلط
یہ کچھ سنا جواب میں ناظم سنم گیا
کیوں یہ کہا کہ دعوئ الفت مگر غلط!

پہلے سیکھے طرزِ بال افشانیِ پروانہ شمع　　پھر بنے پروانہ، شمعِ رخِ جانانہ شمع
چاہتی ہے گرمی ہنگامۂ پروانہ شمع　　ورنہ کیوں سر پر لیے پھرتی ہے آتشخانہ شمع
سرگزشتِ شعلہ درد داد اشکِ آتشیں　　ہے تجھے اچھی طرح از بر مرا افسانہ شمع
طرۂ موجِ دخاں کے پیچ و خم کیونکر کھلیں　　گاہ گاہے بادسے یعنی ہے کارِ شانہ شمع
کچھ نہیں بڑھتی تو کیا گردن میں لٹکانے کا شوق　　ناحق اشکوں کا بنائے سبحۂ صد دانہ شمع
باغ میں تجھ کو جو دیکھا ہے تو جگنو کی طرح　　اُڑتی پھرتی ہے بہ تکلیف دلِ دیوانہ شمع
شمع کی لو دیکھ کر مستی میں آیا یہ خیال　　یعنی انگلی پر نچاتی ہے کھڑی پیمانہ شمع
جل بجھی تو بھی، اگر پروانہ خاکستر ہوا　　دی خدا نے داد اس بیچارے کی دیکھا نہ شمع!
خلوتِ اہلِ سخن میں ہے کچھ اس کی شان اور
گرچہ ہے ناظم شکوہ افزائے ہر کاشانہ شمع

ہے کبود اس کی طیلساں کا رنگ　　ماتمی کیوں ہے آسماں کا رنگ
نو بہار آئے، اور کیا ہوگا　　کچھ نکھر جائے گا خزاں کا رنگ
غم و شادی کا ایک عالم ہے　　ذرہ ہوتا ہے زعفراں کا رنگ
ڈر گیا سگ، ہما ہوا بیزار　　تھا سیہ میرے استخواں کا رنگ
ایک کو رنج، ایک کو راحت (قطعہ) یہی واں کا ہے، جو ہے یاں کا رنگ
آگ پر کا مگر یہ تانبا ہے　　کیا بدلتا ہے آسماں کا رنگ
باغ میں خشمناک بیٹھے ہو　　دیکھتے بھی ہو باغباں کا رنگ

کیوں کرو اس قدر ترش روئی — جس سے کٹ جائے زعفراں کا رنگ
کیا غضب ڈھائے دیکھیے ناظم
ہے بُرا چشم خوں فشاں کا رنگ

ہمنشیں صورت آرائشِ عالم کب تک — جاودانی سہی یہ نقش مگر ہم کب تک
کیا نہ سوکھیں گے سرشک اور نہ دم ٹوٹے گا — گریہ پے در پے و فریاد دمادم کب تک
چارہ گر چھوڑ کہ مجھ میں نہیں طاقت باقی — زخم دل لطمہ خور پنبۂ مرہم کب تک
دیکھیے کب مسی اور پان کے دن پھرتے ہیں — اس خود آرا کو رہے غیر کا ماتم کب تک
کوچۂ زلف کی بھی سیر کرا اے مرشدِ شہر — قیدِ دلبستگیِ کاکلِ پُرخم کب تک
کون ہوگا کہ نہ ہو معتقدِ فصلِ بہار — موسم اچھا ہے پہ یہ کہیے کہ موسم کب تک
پھاڑ ڈالو مرے ناموں کو ملے گر نہ جواب — ہوں گے دیوار کے روزن میں فراہم کب تک
تیرے بیمار کی بالیں سے گر اُٹھ جائے تو خوب — مفت ضائع ہو دم عیسیٰ مریم کب تک
بُت سے ناخوش ہے تو کیوں اُٹھ نہیں جاتا ناظم
دیر میں تذکرۂ کعبہ و زمزم کب تک

جب سے میں نے کیا ہے ان کو مہماں آج کل — بن رہا ہے گھر مہ کنعاں کا زنداں آج کل
کھل گیا ہے ان سے میرا ربطِ پنہاں آج کل — ہیں بہت سے آدمی ان کے نگہباں آج کل
غرق ہوں گردن تک اشکِ چشمِ دریا بار میں — حلقۂ گرداب ہے دورِ گریباں آج کل
بسکہ چھائی ہے مرے روزِ سیہ کی تیرگی — اخترِ شبگرد ہے مہرِ درخشاں آج کل
آگیا برسات کا موسم وہ اب کیوں آئیں گے — ان کے ہاتھ آیا ہے عذرِ باد و باراں آج کل
بات کی یہ ہے جو ناصح سے کیا کرتا ہوں بحث — ورنہ دل دینے سے ہوں میں خود پشیماں آج کل
کوئی بھی ہے تیرے وعدے کے وفا ہونے کا دن — کب تک لے غارت گرِ دین و دل و جاں آج کل
جادۂ رہ کیا سراسر شستِ ماہی بن گیا — پھر کھچا جاتا ہے دل سوئے بیاباں آج کل
پھر کھلی دستِ جنوں کی پارہ دوزی کی دکاں — جمع دامن میں ہیں اجزائے گریباں آج کل
پھر ہوئی سودائی زلفِ عنبریں کی چھیڑ چھاڑ — پھر نظر آنے لگے خواب پریشاں آج کل

دیکھنا حسن نظام نظم اے اہلِ سخن
منتظم ہونے پہ ہے ناظم کا دیواں آج کل

بے بادہ ہم سے کب وہ بُتِ عشوہ گر کھلے
ناخن سے موج مے کے یہ عقدہ مگر کھلے

جو چاہے حق سے مانگ تری آنکھ گر کھلے
در ہائے آسماں ہیں بوقتِ سحر کھلے

دل لے کے لشکر مژہ نے کر دیا مقام
پھرتے ہیں بعد فتح سپاہی کمر کھلے

پیش آمدِ نسیم و صبا ہے عدو کی موت
کوچے سے آئیں گھر سے وہ یوں موئے سر کھلے

دیدار نے کیا مجھے گفتار کا حریص
ہوں منتظر کہ کب درِ گنجِ گہر کھلے

کیوں محو ہو نہ طالبِ دیدار دیکھ کر
جب اس قدر نقاب ترے چہرے پر کھلے

کیا جبر و اختیار کی اچھی مثال ہے
آنکھیں ہیں بند باز کی، ہیں گرچہ پر کھلے

وہ ہم کو دیکھتا ہے نہ دیکھیں اگرچہ ہم
ہیں ہر طرف سے منظرِ سلطاں کے در کھلے

دیکھیں تو کس طرح نہیں آتا ہے ان کو رحم
ناظم کل ان کے سامنے زخمِ جگر کھلے

جفا ادھر سے اگر بے شمار باقی ہے
ادھر بھی دل پہ ابھی اختیار باقی ہے

شکنجِ طرۂ پر خم سے گرچہ پائی نجات
کشاکشِ ستمِ روزگار باقی ہے

حکایتِ غمِ ہجراں ابھی سنے جاؤ
شکایتِ تعبِ انتظار باقی ہے

کہاں تھے شب کو کہ اتنا چڑھا ہے دن اور پھر
مئے شبانہ کا اب تک خمار باقی ہے

تمہارے دل میں ہماری جگہ نہ کیونکر تھی
کہ خاک ہو گئے ہم، پر غبار باقی ہے

اُڑے ہے جو جیب کے پرزے، نظر پڑا زنار
قسم کے واسطے یہ ایک تار باقی ہے

اگرچہ ہر طرف اُڑتی پھرے ہے میری خاک
ہنوز حسرتِ دیدارِ یار باقی ہے

ہوئی سحر بھی تو روزِ سیاہ ہے در پیش
ہنوز ظلمتِ شبہائے تار باقی ہے

سب اُٹھ گئے تو ہے در سے خبر لے ناظم کی
ستم کشوں میں یہی دلفگار باقی ہے

کہیے اگر کہ طرزِ ستم ناپسند ہے
کہتے ہیں واہ آپ کی بھی کیا پسند ہے

عشاق کے ہجوم سے شہرت نہیں غرض
ہنگامہ دوست ہیں انھیں غوغا پسند ہے
گلشن میں کیوں ترے قد و رُخ کا کریں خیال
ہم کو بھی سرو گل کا تماشا پسند ہے
اس شعلہ رو سے گرمیٔ صحبت نہیں نہ ہو
یاں بھی ہجوم داغِ تمنا پسند ہے
کیا داد جانفشانیٔ احباب دے جسے
انداز دشمنی بھی اعدا پسند ہے
پوچھے اگر صلیب تو اس کو معاف رکھ
جس کو ادائے زلف چلیپا پسند ہے
ہم ڈوبنے کو آئے ہیں، وہ اور لوگ ہیں
جن کو تفرجِ لبِ دریا پسند ہے
دیوانے کا مشاہدہ ہے موجبِ نشاط
کہنے کو وضع مردم دنیا پسند ہے
حق ہے بہشت دیکھیے، ملتا ہے یا نہیں
ناچار عیش و عشرتِ دنیا پسند ہے
تسبیح و وِرد و دلق و مصلیٰ نہیں پسند
چنگ و رباب و ساغر و مینا پسند ہے
یاں خواہشِ بہار ہے، واں رغبتِ شکار
ناظمؔ کو باغ، دوست کو صحرا پسند ہے

رُباعیات

ہے کس کو شبِ ہجر میں پروائے چراغ
جلتا ہے تفِ داغ سے دل جائے چراغ
ہے انجمنِ عشق میں میرا محسود
پروانۂ پرسوختۂ پائے چراغ

انداز و ادا سے کچھ اگر پہچانوں
البتہ اسے خدا کا قائل جانوں
کافر، مغرور، بیگانہ کش، بیباک
وہ اور خدا کو مانے، کیونکر مانوں

اے نوشِ لبِ ماہ رخ زہرہ جبیں
آئینہ یہ تیرے رُخ پہ حیران نہیں
ہے شانہ خمِ زلف میں زنجیر بپا
ہے سرمہ رواقِ چشم میں گوشہ نشیں

اے چرخِ لئیم، ناجواں مرد دریغ
ہو شمر حسینؓ کا ہم آورد دریغ

وہ حلق اور خنجر، اے ستمگر افسوس — وہ سر اور نیزہ ہائے بیدردم یغ

سلام

درود اس شاہ عالی آستاں پر — کہ جس کا آستاں ہے آسماں پر
نہ دیکھا ہو سوا نیزے پہ گر مہر — سرِ سلطانِ دیں دیکھو سناں پر
چھٹا تھا شست سے جب سوئے اصغر — تو کی تھی تیر نے لعنت کماں پر
اُٹھائیں پھر قدم سجاد کیونکر — گراں جب ہو گیا ہو جسم جاں پر
کوئی کیا پاؤں کے کانٹوں کو روئے — پڑیں جب پیاس سے کانٹے زباں پر
زہے ہمشکل پیغمبر کے سو بار — اجل ہوتی تھی صدقے اس جواں پر
نہ تھا کیا درمیاں روئے پیمبر — اُٹھا کیوں ہاتھ اس سرورِ داں پر
قیامت ہے کہ اولادِ پیمبر — رہی لب تشنہ بحرِ بیکراں پر
سُنا یہ مطلعِ جانسوز ناظم — جو رکھا کان زینب کی فغاں پر
کیا کیوں بند پانی میہماں پر — لگائی مہر کیوں آبِ رواں پر
کہا بانو نے چندے اس سے پہلے — لہو برسا تھا میرے خانداں پر
پڑی پھر مجھ پہ ویسی ہی مصیبت — الٰہی صبر میرا آسماں پر
بھری زینب نے جب آہِ شرربار — ہوا شعلہ نمایاں لامکاں پر
طیورِ سدرہ کہتے تھے کہ دیکھیں — گری بجلی یہ کس کے آشیاں پر

دُعا یہ ہے کہ ناظم دم نہ نکلے
نہ جب تک سر ہو شہ کے آستاں پر

سلام

خستۂ خنجرِ ستم کو سلام — خسروِ دیں امام ابن امام
جس کے خوں سے ہوئی کُہے نام آور — وہ زمیں، کربلا ہے جس کا نام

خیمہ ہائے خدایگانِ امم — بعد لُٹنے کے جل رہے ہیں تمام
حلہ پوشانِ چادرِ تطہیر — پا برہنہ ہوئی ہیں گرم خرام
شرم کر اے زمانۂ غدار (قطعہ) ڈوب مرئے سپہر نیلی فام
دھوپ اور سایۂ خدا کی عیال — آگ اور بادشاہِ دیں کے خیام
جو کہ ہو بعد مرتضیٰ و حسن — نائب جانشین خیر انام
اس سے بیعت طلب کریں اور پھر — ادعای طریقۂ اسلام
جب ہوئے جاں بلب علی اصغر — بی بیوں نے لیا کلیجہ تھام
گود میں شہسوار دوشِ نبی — لے چلے اس کو سوئے لشکر شام
تاکہ پانی طلب کریں ان سے — نہ بہت بلکہ کوئی آدھا جام
لے گئے اور وہاں ہوا سیراب — آب پیکاں سے طفلِ شیر آشام
تھا مگر وہ خدنگ پیک قضا — اور اس کی صدا اجل کا پیام
یہ نہ سمجھے کہ تیر کیوں ماریں — تشنگی کر چکی ہے اس کا کام

ہے حسینؑ شہید کا ذاکر
نظمِ ناظم کو ہے اسی سے نظام

سلام

حضرتِ شبّیر کو پہنچے سلام — قبلۂ جمہور امام انام
بادشہ ملّت و دیں کے وزیر — بارگہ صدق و یقیں کے امام
بعد حسنؑ جائے نشینِ نبی — بعد نبی شافعِ روزِ قیام
منشی انشائے نجاتِ ہلاک — حاکم احکام حلال و حرام
عسکرِ عالی میں یہ توقیعِ خاص — موکبِ والا میں بفرمانِ عام
مہر ہے ایک رایتِ زریں سلب — ماہ ہے ایک توسنِ سیمیں سنام
صبحِ شہادت اگر آجائے یاد — مسکنِ اعدا کا جو سُن پائے نام

گل نہ کھلے باغ میں ہنگام صبح شمع نہ روشن ہو کبھی وقت شام
نقش امانت کے مٹائے نشان آلِ پیمبر کے جلائے خیام
شافع محشر کا جگر بند قید ساقیِ کوثر کا خلف تشنہ کام
ماتم عشرت میں سیہ پوش ہے مردمکِ دیدۂ خیر الانام
دیکھئے کس رنگ سے ہو باز پرس دیکھئے کس طور سے لیں انتقام
دھونکنے میں آگ کے سرگرم ہے دیر سے دوزخ کا مدار المہام
مرحلۂ گور نہایت قریب راحلۂ عمر بہت تیز گام
دیکھئے کب کرتے ہیں ناظم ظہور
مہدی موعود علیہ السلام

سلام

جب وقت سلام آنکھ مری اشک فشاں ہو آنسو بسوئے تربتِ شبیر رواں ہو
کیونکر نہ بہیں اشک جو خوں جوش میں آئے کیونکر نہ پھٹے سینہ، جو لبریز فغاں ہو
گر طائرِ بسمل کی تڑپ تجھ میں نہیں ہے اے دل صفت ماہیِ بے آب تپاں ہو
یہ غم نہ اگر زیست کی ہو علتِ غائی اے کالبد خاک نہ منت کشِ جاں ہو
تو قبع کو کیوں مہر نبوت کی نہ مانیں کیوں اس کو مٹائیں جو پیمبر کا نشاں ہو
گر خستگیِ شہ پہ نہ پگھلے دلِ آہن پھر چشم زرہ کس لئے خونابہ فشاں ہو
کیا ہاتھ اٹھے اکبر پہ کہ جب سامنے آجائے ممکن ہے کہ احمد کے نہ آنے کا گماں ہو
کیا قتل کی اپنے تنِ بے سر کہے دولو جب تک دہنِ زخم میں پیدا نہ زباں ہو
نیزے پہ چڑھایا ہے سرِ سبطِ نبی کو یا حضرتِ عباس علمدار کہاں ہو
(قطعہ) صغرا نے سنا جب کہ کٹے گا سرِ شبیر تا حشر میں آمرزشِ امت کا ضماں ہو
رو رو کے لگی کہنے کہ صدقے ہوئی امت میرا پدرِ غمزدہ ہو اور جہاں ہو
قربان ہوں اس سر کے کہ کٹ جائے ولیکن امت کی شفاعت کا نہ بار اس پہ گراں ہو

کیونکر سُنیں شبیر اِن اشعار کو ناظم
فردوس میں داؤد مگر مرثیہ خواں ہو

سلام

اُسے سلام کہ دریا پہ تشنہ کام رہے — تہی حُباب کی مانند اس کا جام رہے
غضب ہے آلِ پیمبر ہیں اور اُمت میں — زبانِ تیغ سے باہمدگر پیام رہے
بنائے مشک کو چھلنی، لگائے اتنے تیر — یہ بند کرنے میں پانی کے اہتمام رہے
وہ لوگ کل تجھے مُنہ کیا دکھائیں گے یارب — نبی کو بھول گئے، دُشمنِ امام رہے
یہ کیا نمونہ نہیں آفتابِ محشر کا — زمیں سے نیزے بھر اونچا مہِ تمام رہے
رُخِ حسین کا ہو جائے دھوپ سے کیا رنگ — اگر نہ سایۂ گیسوئے مشک فام رہے
جفا سے سیر نہ ہوں ظالمانِ سنگیں دل — اگرچہ لوٹ بھی واں بعدِ قتلِ عام رہے
پناہِ خلق وہ در تھا، یہ کیا قیامت ہے — کہ واں بہ نیتِ تاراج اژدہام رہے
پس از مصیبتِ تاراج مال و قتلِ نفوس — جو رہ گئے، وہ گرفتارِ اہلِ شام رہے
رہے تھے آدمِ آلِ عبا بقیۂ سیف (قطعہ) — کہ خاندانِ نبوت کا ان سے نام رہے
ہو اس طرح کہ پیادہ روی میں صورتِ گل — شگفتہ پاشنہ، سروِ خوش خرام رہے

تجھے یہ چاہیے، ناظم کہ جب پیے پانی
خیالِ تشنگیٔ شاہِ تشنہ کام رہے

دیوانِ ناظم کا عام معیار دیوانِ غالب سے نمایاں طور پر پست ہے۔ غالب نے غزلیاتِ ناظم کی اصلاح کرتے وقت انھیں "کلامِ خوش" دیا۔ (اگرچہ وہ گاہے گاہے جس سرسری نگاہ سے کلام دیکھ کر واپس کر دیا کرتے تھے۔ اس کی بھی دیوانِ ناظم میں مثالیں موجود ہیں مثلاً اس میں ایک مخمس ہے۔ جو غالب کا دیکھا ہوا ہے۔ لیکن اس کے ایک بند میں بھی غالب کے خونِ جگر کی آمیزش نظر نہیں آتی) لیکن جس کلام کو غالب نے خاص توجہ سے دیکھا۔ اس کی اصلاح میں بھی انھوں نے اس طرح کی جگر کاوی

نہیں کی۔ جو وہ اپنے فارسی قصائد اور بہترین اردو فارسی غزلوں میں کیا کرتے تھے۔ دیوانِ ناظم میں شرابِ دو آتشہ نہیں۔ بلکہ مئے ناب میں گلاب اور بسا اوقات آبِ زلال کی آمیزش ہے۔ اس کے علاوہ غزلیاتِ ناظم کی غالب نے اس زمانے میں اصلاح کی جب ان کے اپنے کلام میں فارسیت کا عنصر بہت کم ہو چکا تھا۔ جن لوگوں نے غالب کے اردو کلام کو یکجا نہیں، بلکہ زمانِ تصنیف کی ترتیب سے مطالعہ کیا ہے۔ وہ جانتے ہیں۔ کہ غالب کے شروع اور بعد کے اندازِ کلام میں بڑا فرق تھا۔ بلکہ درباری دور کی بعض غزلوں میں تو وہ، زبان و بیان کے لحاظ سے ذوق کے قریب آ پہنچے ہیں ان کے آخر کے کلام میں اس طرزِ بیان کی توقع نہیں ہو سکتی۔ جو درباری دور سے پہلے تھا۔ یا جو ابتدائی زمانے کے اشعار کی کثرت کی وجہ سے عام طور پر دیوانِ غالب میں نظر آتا ہے۔ اگر ان باتوں کو دھیان میں رکھیں۔ تو دیوانِ ناظم کے ایک خاصے حصے میں غالب کا رنگِ طبیعت اور اندازِ بیان اس طرح نظر آتا ہے جس طرح وہ غالب کے کسی اور شاگرد کے کلام میں نظر نہیں آتا۔ ناظم کو (یا جس کسی نے ناظم کی غزلیات کو مرتب کیا، اُسے) بھی اس کا احساس تھا۔ دیوان میں بار بار اس امر کی طرف اشارہ ہے۔ کہ دیوانِ ناظم میں غالب کا اندازِ سخن ہے۔ اور ایک دو جگہ تو ایسا نظر آتا ہے۔ کہ دل کا چور چھپانے کی کوشش ہو رہی ہے مثلاً ؎

کیوں نہ غالب کے ہوں اشراق کا قائل ناظم
دُور سے جس نے سکھایا مجھے ایسا کہنا !

"دُور سے" پر زور ذرا غور طلب ہے !

اور ؎

مبدائے فیض سے دونوں ہیں ناظم بہرہ یاب
میں بھی ہوں اُستاد کی حسنِ طبیعت کا شریک

دیوانِ غالب اور دیوانِ ناظم میں جو اشتراکِ لسانی و معنوی ہے۔ چاہے اس کا باعث مرزا غالب کا "اشراق" ہو۔ یا کسی معشوق کا پسِ پردۂ زنگار ہونا۔

دیوانِ ناظم کے ایک معقول حصہ میں غالب کے خط و خال اس طرح نمایاں ہیں۔ کہ اگر اس حصہ کلام کو دیوانِ غالب کے ساتھ ضمیمہ کے طور پر شائع کر دیا جائے۔ تو بیجا نہ ہو۔ اگر اس کلام کی تحریر میں مرزا شریکِ غالب نہ تھے۔ تب بھی یہ اشعار کسی ایسے شخص کا نتیجۂ فکر ہیں۔ جس نے غالب کے اندازِ فکر اور طرزِ تحریر کو اس حد تک اپنا لیا تھا۔ کہ اسے یہ کہنا کافی تھا ؎

من تو شدم، تو من شدی، من جاں شدم، تو تن شدی
تا کس نہ گوید بعد ازیں، من دیگرم، تو دیگری

۲۳ جون ۱۹۵۲ء



رشید احمد صدیقی

کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا!

جو لوگ اس جہاں سے اُٹھ چکے ہیں ان میں کچھ ایسے ہیں جن کے بارے میں میرا اکثر جی چاہا ہے کاش میں ان کی زندگی میں اُن سے مل سکتا! ان میں ایک غالب بھی ہیں!

غالب کی گرفت مجھ پر اس لئے نہیں ہے کہ وہ بڑے شاعر تھے۔ بڑے شاعر تو اور بھی ہیں۔ میں تو ان سے دوستی کرنا چاہتا تھا اس لئے کہ وہ ایک عہد تھے۔ ایک مزاج۔ ایک علامت یا ایک عالم تھے۔ ان کے باوجود ہمارے ہی آپ جیسے تھے۔ حال میں کسی مستقبلِ بعید کا نمودار ہو جانا کتنی طرفہ بات ہے! میں یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ اس اعجوبہ کا ردِّ عمل کہاں کہاں کس طرح ہوتا تھا! اور خود مجھ پر کیا ہوتا؟

بعض احباب کہتے رہتے ہیں کہ وہ ایک زوال آمادہ تمدن، جاگیردارانہ نظام یا روائتی شاعری کے "چراغ رہگذارِ باد" تھے۔ وہ ذہنی انتشار میں مبتلا تھے۔ نئی زندگی کے مطالبات کا نہ شعور رکھتے تھے نہ اس کے متحمل ہو سکتے تھے وغیرہ۔

یہ الزامات ہیں اصول تنقید نہیں۔ آئین نہیں آرڈیننس ہے۔ ان دنوں ہم ایک عالمگیر بحران میں مبتلا ہیں ذہن میں اختلال اور زندگی میں بے یقینی راہ پا چکی ہے۔ ایسی حالت میں اچھائی بُرائی یا بُرائی اچھائی نظر آنے لگے تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ میں اچھائی اور بُرائی کو اضافی ضرور سمجھتا ہوں لیکن اضافی کے معنی یہ کبھی نہیں سمجھتا کہ اچھائی اور بُرائی میں امتیاز کرنے کی ضرورت نہیں رہی۔ یہی سبب ہے کہ ہم ہر چیز کو اپنی خواہش کے مطابق اور اُسی نقطۂ نظر سے دیکھنے کے عادی ہو گئے ہیں۔ اور اس پر آمادہ نہیں ہوتے کہ دوسرے کے نقطۂ نظر سے بھی کسی بات کے سمجھنے

کی کوشش کریں۔ چنانچہ ہم نے تنقید کو اپنی خواہش یا مسلک کا آلہ کار بنالیا ہے۔ یہ تنقید کی بڑی محرومی ہے۔ پھر اُردو کے اُن تذکرہ نویسوں پر کیوں ہنسیے جو اکثر بندھے ٹکے الفاظ میں ہر شاعر کے کلام پر ایک ہی طرح کی رائے دیتے تھے۔ نظر برآں میرے نزدیک یہ کہہ دینا کافی نہیں ہے کہ غالب ایک زوال آمادہ تمدن یا جاگیردارانہ نظام کی یادگار یا علامت تھے۔

عظیم تمدن کے زوال ہی میں وہ چنگاری ہوتی ہے جو آنے والی نسل کے استعداد عمل کو فروغ دیتی ہے اگر اس نسل میں عمل کی استعداد باقی ہے۔ غالب کا زمانہ دلی کی شام میں دلی کا نصف النہار تھا۔ اس زمانہ میں دلی کی سرزمین پر کیسے کیسے جیّد اور یگانۂ روزگار یکلخت نمودار ہو گئے تھے۔ اتنے اور ایسے جو مغلیہ سلطنت کے عروج میں بھی نظر نہ آئے تھے۔ عظیم تہذیب کبھی نہیں مرتی وہ آنے والی نسل کو کرائسس (Crisis) یا بحران سے عہدہ برآ ہونے کا موقع فراہم کرتی ہے۔ اگر قوم کے قوائے ذہنیہ اور عملیہ پر اس کا ردِ عمل صحیح ہوتا ہے تو یہی عظیم تہذیب نئی نسل کو ایک نیا اور صالح شعور بخشتی ہے پُرانے دیا سے نیا دیا اسی طرح روشن ہوتا آیا ہے۔

ہندوستان میں مغلیہ سلطنت صرف حکومت نہ تھی۔ وہ عظمتِ انسان، تہذیب و شائستگی اور علم و فن کے یکراں ترقی و اشاعت اور اُس بشارتِ گیتی نورد کی بھی بازگشت تھی جو عرب سے بلند ہو کر ایشیا۔ افریقہ اور یورپ میں بھی گونجی اور جس سے دُنیا کا کوئی متمدن خطہ نا آشنا نہ رہا۔ اُس نے ہندوستان کے اخلاقی روایات اور تہذیبی امکانات کو نمو اور تازگی بخشی جو اجتماعی رواداری اور فنون لطیفہ میں پوری ہوئی۔ کوئی قوم ترقی اور سعادت کے راستہ پر چل ہی نہیں سکتی اگر وہ دوسری قوم کے ساتھ مفاہمت اور رفاقت کا جذبہ اپنے اندر نہ پیدا کر سکے۔ جن طبعی اور تاریخی عناصر پر ہندوستان مشتمل ہے اس کا تقاضا یہی رہا ہے کہ وہ یکرنگی میں بوقلمونی اور بوقلمونی میں یکرنگی پیدا کرے۔

جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں خود ہندوازم کا وسیع مذہبی تصور یہی رہا ہے۔

ان میں ایک مت دوسری مت سے علیحدہ ہے۔ ان کے ہاں چھوت چھات بھی ہے۔ ایسے تاریخی شواہد بھی ملتے جہاں خونریزی بھی ہوئی ہے پھر بھی ہندوازم کا بنیادی تصور دوسرے عقائد کو انگیز کرتا رہا ہے۔ اوران کے مذہبی عقیدہ نے اُن کے اجتماعی روایات کی پیروی کی ہے۔ اس کا تاریخی تسلسل بھی ملتا ہے۔

مجھ سے اگر پوچھا جائے کہ ہندوستان کو مغلیہ سلطنت نے کیا دیا تو میں بے تکلف یہ تین نام لوں گا۔ غالبؔ، اردو اور تاج محل! یہ ہندوستان کی تہذیبی پیداوار ہیں اور ہندوستان کے سوا کہیں اور ظہور نہیں پا سکتے تھے۔ ان تینوں میں ہندوستان کے صوری اور معنوی امتیازات جھلکتے ہیں۔

غالبؔ نے طویل عمر پائی۔ اور اس زمانہ میں طویل عمر پائی جو دمبدم منہدم یا متغیر ہو رہا تھا۔ وہ میرؔ نہ تھے کہ عہد کے حادثات اور خود اپنے حادثات سے جاں بر نہ ہوئے۔ ذوقؔ نہ تھے کہ شاعری کے ڈھرّے سے جُدا نہ ہو سکے۔ مومنؔ نہ تھے کہ حباب پر نقش بناتے رہے۔ وہ ظفرؔ نہ تھے جو غالباً اتنے ہی بڑے شاعر تھے جتنے بڑے بادشاہ اور جن کے بارہ میں کسی نے یہ کہہ کر بہت کچھ کہہ دیا کہ بادشاہ، زمین نکالنے کا بادشاہ تھا! جن شاعروں کا ذکر اوپر آیا ہے اگر اُن سے شاعری علیحدہ کر دی جائے تو کچھ نہیں رہ جاتے۔ لیکن غالبؔ کے طالب علم جانتے ہیں کہ غالبؔ نے شاعری نہ کی ہوتی جب بھی وہ بہت کچھ ہوتے۔

وہ ہر چیز "فارسی" کے بڑے دلدادہ تھے۔ فارسی کے لیے ذوق وزبان پر بھروسہ اور فخر کرتے تھے۔ لیکن ان کا مزاج جتنا تورانی تھا اتنا ایرانی نہ تھا۔ جس طرح ان کی شاعری مسلّم ہے اسی طرح ان کی "سپہگری" بھی مسلّم ہے۔ ان کی شاعری کا غور سے مطالعہ کیا جائے تو یہ بات آسانی سے دریافت کی جا سکے گی کہ شاعری میں ان کا موضوع کچھ ہی ہو ان کا لہجہ اور تیور سپاہیانہ ہوتا تھا۔۔۔ اکثر باغیانہ! یہی نہیں کہ وہ ہار نہیں مانتے تھے، نہ محبوب سے، نہ خدا سے، نہ حریفوں سے، نہ زمانہ سے بلکہ ہمیشہ ان سے نبرد آزما ہونے پر آمادہ رہتے تھے۔ ان میں سے کہیں

یا کبھی ہار مانتے بھی تھے تو کچھ اس طرح کہ جیت غالبؔ ہی کی معلوم ہوتی تھی! اب یہاں اُن کے اُردو فارسی کے کلام کی کون اوراق گردانی کرے اور ثبوت میں بے شمار اشعار نقل کرے۔ البتہ غالب کے طالب علم کے لئے یہ ایک اچھا اور مفید مشغلہ ہوگا۔

غالبؔ کو بیدلؔ سے عقیدت تھی۔ غالبؔ کے کلام میں ایسے اشعار کافی تعداد میں مل جائیں گے جہاں یہ معلوم ہوگا کہ انھوں نے بیدلؔ کو سامنے رکھکر یا بیدلؔ سے متاثر ہو کر شعر کہے ہیں۔ بیدلؔ غالبؔ سے زیادہ مشکل پسند ہیں۔ لیکن میرے نزدیک غالبؔ، بیدلؔ سے یوں ممتاز ہیں کہ وہ بیدلؔ کی مانند اپنی تخئیل یا فکر میں کھوئے نہیں جاتے۔ غالبؔ کہیں ہوں ان کا پاؤں زمین ہی پر رہتا ہے۔ کسی حال میں وہ ہم سے جدا ہونا یا جدا رہنا گوارا نہیں کرتے۔ غالبؔ کی ارضیت میں ماورائیت اور ماورائیت میں ارضیت ملتی ہے جس سے ان کے کلام میں دل آویزی اور رفعت پیدا ہو گئی ہے۔ بیدلؔ نے شاعری کے سب سے موٹے اصول کو نظر انداز کر دیا کہ شاعری حقیقت کی آسان اور دلکش ترجمانی ہے نہ یہ کہ آسان اور دلنشیں کو بھی دردِ سر بنا کر پیش کیا جائے۔ بیدلؔ سیدھی سادی بات بھی سیدھے سادے انداز میں نہیں کہتے تھے یا نہیں کہہ پاتے تھے۔ مشکل شعر کہنے والے کو میں اچھا شاعر نہیں سمجھتا۔ اکثر ان کی نیت اور استعداد دونوں میں فتور ہوتا ہے۔ جن کو اپنے قول یا فعل پر اعتماد نہیں ہوتا وہی ایسی زبان یا بیان اختیار کرتے ہیں جس میں بقول ایک دوست کے "گولائیاں پیدا کرنے کا" بیش از بیش امکان ہو۔ جو شاعر اپنے ساتھیوں کو اپنا ہمراز و دمساز نہ بنا سکے وہ شاعر نہیں مولوی یا لیڈر ہوگا!

غالبؔ آگرہ سے دہلی آئے تو دہلی کے شاعروں یا اہلِ زبان سے ٹکر ہوئی۔ کلکتہ گئے تو فارسی دانوں سے جھگڑا اُٹھ کھڑا ہوا سیاسی دار و گیر کی زد میں آئے۔ خاندان کے نزاعی مقدمات میں اُلجھے رہے۔ ایک سلسلہ میں قید خانہ کی مصیبت اور رسوائی بھی جھیلی۔ کلکتہ میں مغرب سے آنے والی طرح طرح کی ہواؤں سے سابقہ رہا۔ غدر میں لُٹے۔ تنگدستی نے مرتے دم تک ساتھ نہ چھوڑا۔ یہ تنگدستی عیش و

اسراف کا نتیجہ نہ تھی بلکہ اس غیرت اور دردمندی کا انجام تھی جو اپنی تنگدستی کے باوجود دوسروں کی تنگ حالی دیکھ نہ سکتی تھی۔ تنگدستی میں بھی کشادہ دستی کا ایک مزا ہے جسے مرزا نے بڑی خوشدلی سے تمام عمر نباہا۔ انگریزوں کی خدمت میں معروضات پیش کیے، اور قصیدے گذرانے۔ والیانِ ریاست کے حضور میں گڑگڑائے۔ کبھی کبھی خودداری خودپرستی اور خودنمائی کے حدود تک پہونچ گئی۔ ان قدروں کو مسمار و مردود ہوتے دیکھا جن کو وہ بہت عزیز رکھتے تھے۔ لیکن نہ وہ میرؔ بنے نہ فانیؔ نہ یاسؔ چنگیزی۔ وہ تمام حوادث کو "میرے دریائے بیتابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی" کہکر انگیز کرتے رہے اور بقول حالیؔ حیوانِ ظریف (ستم ظریف!) ہی رہے ستم ظریف ہونا اور رہنا وہ امتیاز ہے جو غالبؔ کے زمانہ میں غالبؔ کے سوا کہیں اور نظر نہیں آتا۔

غالبؔ کی شخصیت اور اہمیت کا اندازہ لگاتے وقت ہم کو یہ باتیں نظرانداز نہ کرنی چاہئیں (غالبؔ نے کسی حال میں اپنا ساتھ نہ چھوڑا۔ وہ ہر مسماری کے نیچے سے پھٹے حال لیکن مسکراتے ہوئے نکلتے تھے۔ تورانی خون گرما جاتا تو اپنے ناقدوں پر جی کھول کر برس بھی پڑتے تھے۔ زمانہ نے بڑے لوگوں کے ساتھ کبھی اچھا سلوک نہیں کیا۔ اس لیے بھی کہ بڑے لوگ خود زمانہ کے ساتھ اچھا سلوک نہیں کرتے۔ یہ بات بھی ہمیشہ ذہن میں رکھنی چاہیے!۔

زمانہ نے اپنی خو نہ بدلی غالبؔ نے اپنی وضع نہ چھوڑی۔ غالبؔ کے ان اشعار کو پڑھیے اور غالبؔ کی شاعری اور شخصیت کا اندازہ لگائیے۔ شعرا کی باتوں پر زیادہ بھروسہ نہ کرنا چاہیے۔ پھر بھی وہ شخص جو اس تیور سے ایسی ایسی باتیں کہہ یا 'جوڑ' سکتا ہے وہ کہاں تک اور کب تک جھوٹ بولے گا! اشعار اور مصرعے زیادہ تر فارسی کلام سے جہاں تہاں سے یوں ہی لے لیے گئے ہیں۔ اُن سے تمام تر مقصود وہ باتیں ثابت کرنی نہیں ہیں جو ابھی کہی گئی ہیں۔ ایک غرض یہ بھی ہے کہ اگر آپ ان کو زبانی یاد کرلیں اور برمحل استعمال کرسکیں تو پڑھے لکھے لوگ آپ کے بارے میں اچھی رائے قائم کریں گے۔

زمن . جوئے در بدنگو زیستن
جگر خوردن و تازہ رو زیستن
شگفتن زداغے کہ بردل بود
نہفتن شرارے کہ در دل بود
فشاید کہ من شکوہ سنجم زغم
خرد رنجد از من چو رنجم زغم

درفن سخن دم مزن از عرفی و طالب
ایں آیۂ خاصست کہ بر من شدہ نازل

مۓ صافی زفرنگ آید و شاہد زتتار
ما ندانیم کہ بغداد ے و بسطامۓ ہست

غالب نہ گرفتارئ اوہام بروں آئے
باللہ جہاں ہیچ و بدو نیک جہاں ، ہیچ

آہ از ناکامئ سعئ تو در آزار ما!

درزادنِ ہمتاۓ من اندیشہ عقیم است!

کفِ خاک آمدم و جوشِ بہاراں زدم!

درامر خاص حجتِ دستورِ عام چیست ؟

دل ضبنہی بخوب ما طعنہ چہ زنی بزشت ما !

اے وہم طرازانِ مجازی و حقیقی
عشاق فریبِ حق و باطل سے جدا ہیں

بہار آفرینا گنہگار ہیں ہم!

ابھی دیوانگی کا راز کہہ سکتے ہیں ناصح سے — ابھی کچھ وقت ہے غالب ابھی فصلِ گل و مُل ہے!

درگرم روی سایہ و سرچشمہ نجوئیم — با ما سخن از طوبیٰ و کوثر نتواں گفت

گر چاک گریباں نہ کند راہنمائی — طفلاں چہ شناسند کہ دیوانہ کدام است

بہر خارے بدشت آتش زدم از گرم رفتاری — چراغے داشتم در پیش پا گم کردہ راہاں را

عشق ہرچند کہ در پردہ بود مشہور است — حسن ہرچند کہ بے پردہ بود مستور است

بادہ بوام خوردہ و زر بقمار باختہ — وہ کہ زہرچہ ناسزاست ہم بسزا نہ کردہ ایم

شنیدۂ کہ بہ آتش نہ سوخت ابراہیم — ببیں کہ بے شرر و شعلہ میتوانم سوخت

پیمانہ براں رند حرام است کہ غالب — در بے خودی اندازہ گفتار نداند

آہستہ پا نہیم کہ سر خار نازک ترست!

ہمچو رازے کہ بہ مستی ز دل آید بیروں — در بہاراں ہمہ بوئے ز صباحی آید

فدائے شیوۂ رحمت کہ در لباسِ بہار — بعذر خواہئِ رندانِ بادہ نوش آمد

زہے لطافت پروازِ ابر بہار — کہ ہرچہ در دل باد است از زمیں پیدا است

یا بہ بساطِ دلبری عام مکن ادائے لطف   یا ز نگاہِ خشمگیں مژدۂ امتیاز دہ

رندِ ہزار شیوہ را طاعتِ حق گراں نبود   لیک صنم بسجدہ در ناصیہ مشترک نخواست
جاہ ز علم بے خبر علم ز جاہ بے نیاز   ہم محکِ تو زر ندید، ہم زرِ من محک نخواست!

حق گویم و ناداں بزبانم دہد آزار   یارب چہ شد آں فتوی بردارکشیدن!

جنوں مگو ادبش نیست بلکہ خودداریست   کہ تن بہمدمیٔ عقلِ ذوفنوں ندہد!

ہندوستان میں فارسی شعر و ادب کو بڑا فروغ ہوا۔ جلیل القدر شعرا و فضلا گزرے جن کا ذکر ایران کے باکمالوں نے بھی احترام سے کیا ہے۔ میں تو یہاں تک سمجھتا ہوں کہ فارسی شعر و ادب فلسفہ اور فنونِ لطیفہ کو ایران کی سرزمین سے باہر ہندوستان میں جو ترقی اور استقلال نصیب ہوا وہ شاید کہیں اور نہ ہوا۔ ہندوستان اور ایران کے دیرینہ روابط کو نظر میں رکھتے ہوئے فارسی اور فارسیت کا ہندوستان میں یہ قبولِ عام کوئی اچنبھے کی بات نہیں۔ مغلیہ سلطنت کی سیاست میں بھی ایرانی اور راجپوتی عناصر کا عمل دخل رہا۔ اس کا اثر ہندوستان کے آرٹ تہذیب و تمدن پر بڑا نمایاں اور قابلِ قدر رہا ہے۔ میرا ذاتی خیال یہ رہا ہے کہ مغلیہ سلطنت کے آخری دَور میں اگر راجپوتی بہت کم اور کمزور اور ایرانی و تورانی عناصر بہت زیادہ نہ ہو جاتے تو شاید سلطنت کا انجام اتنا جلد وہ نہ ہوتا جو ہوا!

اس سلسلہ میں غالب کا یہ کارنامہ البتہ نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ انھوں نے فارسی سے اردو کو اس طرح ریختہ و آراستہ کیا کہ ایک طرف اردو کو کلاسکس کا درجہ اختیار کرنے میں آسانی بھی ہوئی اور دن بھی کم لگے۔ دوسری طرف خود فارسی کو اپنی خوبیوں کو "پایندہ و تابندہ" رکھنے کا بہت اچھا موقع اور سب سے بڑا سہارا مل گیا۔ یہ مہم اور اس طرح کی مہم غالب اور اقبال ہی سر کر سکتے تھے۔

ایران کی فارسی شاعری اور غالبؔ کی فارسی شاعری میں ایک فرق یہ محسوس ہوتا ہے کہ غالبؔ اتنے مذہبی اخلاقی یا رومانی نظر نہیں آتے جتنے کہ ایران کے عام شعراء غالبؔ نے ائمۂ اطہار کی شان میں کافی قصیدے لکھے ہیں اور اس دھوم دھام سے کہے ہیں کہ اگر کوئی چاہے تو ان کو اس سے زیادہ شیعہ کہہ لے جتنے کہ وہ تھے لیکن وہ مذہب، عورت، انقلاب کے اتنے قائل نہ تھے جتنے خود اپنے! اُن کے ہاں خدا سے وہ عقیدت نہیں ملتی جو خدا پرستوں کے ہاں عام طور پر ملتی ہے۔ عورت اور انقلاب سے بھی وہ لگاؤ نہیں ملے گا جو ترقی پسندی کی اوّلین شرط یا سب سے نمایاں امتیاز سمجھا جاتا ہے۔ اُن کی شاعری میں اُن کے عہد کے سیاسی خلفشار کی دار و گیر بھی نہیں ملتی۔ غالبؔ کی اردو اور فارسی شاعری ساتھ ساتھ رہنموں رہی ہیں۔ اُن کی اردو شاعری میں سیاسی نقش و نگار پانے والے اُن کی فارسی شاعری میں یہ باتیں کیوں نہیں تلاش کرتے یا کیوں نہیں پاتے! اس سے یہ نتیجہ نکالنے میں کوئی حرج نہیں کہ غالب کی شاعری میں اس وقت کی سیاسی یا اقتصادی افراتفری کا کوئی قابلِ لحاظ نشان نہیں ملتا۔

یہاں اس امر کی طرف اشارہ کر دینے میں بھی مضائقہ نہیں کہ غزل میں زندگی اور زمانہ کے واقعات و حادثات براہ راست دخل نہیں پاتے۔ جیسا کہ نظموں، تاریخ کی کتابوں یا اخبارات میں راہ پاتے رہتے ہیں۔ یہ بڑی دیر میں اور بڑی دور سے خاص رنگ و آہنگ میں غزل میں جلوہ گر ہوئے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ اردو میں غزل کا ایک خاص مقام ہے۔ غزل صنفِ کلام ضرور ہے لیکن اُس کے معیار کلام ہونے میں بھی شبہ نہیں۔ غزل کو یہ امتیاز غالبؔ نے دیا! اور باوجود اس کے کہ غالب نہ اردو زبان کے امام تھے نہ اردو غزل کے!

غالب نے غزل کو تہذیب کا درجہ دیا اور غزل سے آج ہمارے اچھے سے اچھے شاعر کو بھی مفر نہیں۔ غزل اب اتنی صنفِ کلام نہ رہی جتنی وہ اردو کی تاثیر اور تقدیر بن چکی ہے۔ غالب نے نثر اور نظم دونوں کو دلیری بھی دی اور دلبری بھی۔ غزل کی تقدیر غالب ہی نے متعین کی اور اس کو ایسی

فضا دی جہاں اردو کے تمام ممکنات شعری و شاعری کو برگ و بار لانے کے سامان اور سہولتیں فراہم ہیں۔

اقبال نے ایک جگہ کہا ہے کہ مجھے آہ و فغانِ نیم شب کا پیام آیا شاید کہ پھر کوئی مشکل مقام آیا۔ اردو شاعری میں غالب نے اپنے بعد آنے والے شعرا کے لیے یہ مشکل مقامات آسان کر دیئے ہیں اور یہ معرکہ غالب نے غزل کے ذریعے سر کیا جس کی تنگ دامانی ضرب المثل بن چکی تھی۔ غالب بڑے معرکے کے عہد میں پیدا ہوئے تھے جس سے عہدہ برآ ہونا غالب ہی کا کام تھا۔ ایسے عہد کا تقاضا ہوتا ہے کہ اس کا ہیرو نہ خود کسی کا پیرو بن سکتا ہے نہ اس کا کوئی پیرو ہوتا ہے۔

اردو شاعری میں بالعموم اور غزل میں بالخصوص غالب کی پیروی اس وقت شروع ہوئی جب ہمارے ہاں پھر سے ہیجان اور ہلچل شروع ہوئی اور یہ زمانہ جنگ یونان جنگ طرابلس اور بلقان سے لے کر پہلی جنگِ عظیم کے خاتمہ تک ہے۔ اس پیروی کے اوّلین نقوش ہم کو شبلی کی غزلوں میں ملتے ہیں۔ غزل میں غالب کا یہ کارنامہ ہماری شاعری میں طرح طرح سے جھلکتا ہے۔ اور یہ غزل کے اسی بدلے ہوئے رنگ کا تصرف ہے کہ گذشتہ پچیس سال میں اس کو چند در چند آزمائشوں سے گزرنا پڑا لیکن اس کی مقبولیت میں فرق نہ آیا۔ یہی نہیں بلکہ اس کی اہمیت اور زیادہ بڑھ گئی۔

اردو شاعری کے طالب علموں کو اس کا احساس ہوگا کہ غالب اردو غزل کے فی نفسہٖ کوئی بہت بڑے مرد میدان نہ تھے۔ اُن سے پہلے خود اُن کے عہد میں اور ان کے بعد بھی اُن سے زیادہ ممتاز غزل گو گزرے ہیں لیکن یہ غالب ہی کا کارنامہ تھا جس نے غزل کو ہمارا کلچر اور ہمارے کلچر کو غزل بنا دیا۔ اردو شاعری میں غزل کا یہ "تصرف دوام" مبارک سمجھا جائے یا نہیں حیرت انگیز ضرور ہے۔ غالب کے سہارے اردو شاعری خاصی دشوار

گذار منزلیں طے کرتی اقبال تک پہنچی اور اقبال نے اسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا اس کا اندازہ کرنا آسان ہے۔

غالب کی فارسیت کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس بارہ میں خود ان کے بیانات آپ نے سنے ہوں گے۔ بیدل سے ان کی عقیدت کو بھی نظر میں رکھئے ایک فاضل کا یہ قول بھی یاد رکھئے کہ غالب اردو شاعری کا شجرہ ولی پر ختم کرنا نہیں چاہتے تھے بلکہ خسرو کے واسطہ سے اُسے رودکی تک پہنچا دینا چاہتے تھے۔ اور اردو شاعری میں غالب کا بیچ نہ ہوتا تو اردو زبان اور شاعری کا رنگ ہی کچھ اور ہوتا وغیرہ۔ بایں ہمہ ہندوستان کی فضا اور دلی کی روایات میں وہی شخص فارسی اور فارسیت سے ہٹ کر اردو نثر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیتا ہے۔ خط لکھنے کے کیا اصول بتاتا ہے۔ بزرگوں عزیزوں دوستوں اور شاگردوں کو کس عقیدت محبت اور شفقت سے یاد کرتا ہے اس کا اندازہ غالب کا معمولی سا طالب علم بھی آسانی سے کرسکتا ہے۔

خط لکھنے میں انشاء پردازی کی تمام خوبی اور خامی منکشف ہو جاتی ہے۔ انشا پردازہی کی نہیں اس کی انشا پردازی کی بھی۔ غالب نے کچھ اور نہ کیا ہوتا صرف یہ رقعات لکھے ہوتے تب بھی وہ ہمارے بہتوں سے اونچے ہوتے۔ خط لکھنے میں لوگوں نے بڑے بڑے اہتمام کئے ہیں۔ ساری قابلیت اور زور قلم صرف کیا ہے لیکن پڑھنے کے بعد یہی محسوس ہوا کہ خط بھی نہ لکھ پائے اور بے نقاب بھی ہوگئے۔

ہمارے ذہن و ذوق پر شاعری بالخصوص غزل کی گرفت اس درجہ مکمل ہے کہ ہم اکثر معمولی نثر لکھنے میں بھی خواہ موضوع کچھ ہی ہو شاعرانہ الفاظ اور تخئیل کو بے تکلف کام میں لاتے ہیں۔ اردو کے عام خطوط میں یہ بات اکثر دیکھی گئی ہے کہ ان کا رنگ ڈھنگ عاشقانہ ہوگا۔ اور یہ شاید اس لئے کہ لکھنے والا اپنی بہت سی خامیوں کو نہ صرف چھپانا چاہتا ہے بلکہ

دوسرے رنگ میں انھیں اُچھالنا بھی چاہتا ہے۔ اس طرح کے فتورِ نیت میں شاعری اور تصوف دونوں بڑے معین ہوئے ہیں۔ ان حالات کی روشنی میں رقعات غالب کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے اس لیے کہ ان رقعات میں غالب نے عاشقی اور تصوف کی نمائش کہیں نہیں کی ہے۔ موخر الذکر کا تذکرہ مشکل سے دو ایک جگہ آیا ہے۔ لیکن یہاں بھی تصوف کی وضاحت کی ہے تصوف میں امامت کا دعویٰ نہیں کیا ہے۔ خط لکھنا جو چیز طلب کرتا ہے انشاپرداز اسکے حوالہ کرنے میں ہمیشہ ہچکچائے گا یعنی بے نقاب ہونا! خط میں جان پڑتی ہے اور دل آویزی آتی ہے شخص سے انشا پردازی سے نہیں!

اردو شاعری میں غالب پہلے شخص ہیں جنھوں نے طنز میں خدا کو مخاطب کیا ہے۔ طنز ظاہر ہے اطمینان و انبساط کا جذبہ نہیں ہے۔ اس کو اُکسانے والی چیزیں نقیض و نفرت، بیزاری و بغاوت، ناکسی و نامرادی یا تہتک و تضحیک ہوگی۔ طنز کی بلندی و پستی کا مدار اس پر ہے کہ طنز کرنے والا کس سطح سے اور کس مقصد کو مدنظر رکھ کر طنز کے حربہ کو کام میں لا رہا ہے۔ اردو ہی میں نہیں فارسی میں بھی طنز بہت بعد کی چیز ہے بلکہ میں سمجھتا ہوں کہ اردو شاعری میں طنز پہلے آئی فارسی میں اس کے بعد طنز کو وجود میں لانے کی محرک ایران میں غیر ملکی (بالخصوص انگریزوں کی) سیاسی ریشہ دوانی و غلبہ زائی تھی۔ ہندوستان میں بھی صورتِ حال یہی تھی۔ البتہ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ طنز کی ابتدا اردو میں داخلی اور فارسی میں خارجی محرکات کی بنا پر ہوئی۔ یہاں یہ کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ ادب میں طنز و ظرافت بڑی دیر میں نمودار ہوتی ہے جب اس ادب کے جاننے پہچاننے والے تہذیب و تمدن کے اعلیٰ مدارج طے کر چکے ہوتے ہیں!

چنانچہ میں سمجھتا ہوں کہ ہندوستان میں اردو کے علاوہ شاید ہی کوئی اور ایسی زبان ہو جس میں طنز و ظرافت کے ایسے مکمل نمونے ملتے ہوں

جیسے کہ اردو میں ۔ یہی حال غزل کا ہے ۔ اردو کی یہ تین اصناف غزل طنز اور ظرافت ایسی ہیں جو ہندوستان کی تمام زبانوں میں اردو کو بڑے ممتاز مقام پر فائز کرتی ہیں ۔ ہندوستان ہی میں نہیں ممکن ہے ہندوستان سے باہر بھی !

اردو شعر و ادب میں غالب طنز و ظرافت کے (اصلی معنوں میں) بانی ہوئے۔ اور طنز و ظرافت کے معاملہ میں وہ اپنے عہد کے ایرانی شعراء سے زیادہ ثقہ۔ شایستہ اور پُر فن تھے ۔ اس کا سبب ممکن ہے یہ ہو کہ غالب طنز و ظرافت کا وار (ایرانی شعراء کے وطیرہ کے خلاف) معمولی یا روائتی ادارہ یا شخصیتوں پر کرنے کے اتنے شائق نہ تھے ۔ وہ اس کو اپنا ہدف نہیں بناتے جو خود زندگی اور زمانہ کا ہدف ہوتا بلکہ براہ راست اور بڑے اعتماد سے اسکو مخاطب کرتے تھے جس کا ہدف خود زندگی اور زمانہ ہوتا ! یعنی خالقِ ارض و سما ! اور یہ دلیل تھی فن اور فن کار دونوں کے عظیم المرتبت ہونے کی !

تمدن کے بالکل ابتدائی منازل میں انسان اپنے گرد و پیش سے مرعوب ہوتا ہے اور یہی سبب ہے کہ وہ جس کو دلکش ڈراؤنا یا مفید پاتا ہے اس کی پرستش کرنے لگتا ہے ۔ جوں جوں اس کا اعتماد اپنے آپ پر بڑھتا ہے وہ پرستش کے بجائے اُن سے بغاوت کرتا ہے ۔ جسے یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ دوسروں کے بجائے خود اپنی پرستش کرنے لگتا ہے ! چنانچہ دیکھنے میں یہی آیا ہے کہ ملوک و مُلّا کی حکومت میں طنز و ظرافت کو کبھی فروغ نہیں ہوتا اور یہ اور ایسے فنون ایسے ملکوں میں کبھی ترقی نہیں پا سکتے جہاں کے باشندوں کو خود اظہاری کا موقع نہ ملتا ہو یا جراٗت نہ ہوتی ہو !

غالب سے پہلے تک اردو میں پھکڑ۔ مسخرگی اور ہجو وغیرہ کے نمونے تو ملتے ہیں لیکن اعلیٰ طنز و ظرافت کے نمونے غالب کا کارنامہ ہیں اور انھیں کے عہد سے ملنے لگتے ہیں ۔ یہاں یہ بات نظر انداز کرنے کی نہیں ہے کہ

غدر ۱۸۵۷ء کے بعد ہی جب غیر ملکی عمل دخل شروع ہوا اُسی وقت سے ہمارے فن کاروں کے ہاں اس کا ردِ عمل شروع ہو گیا۔ چنانچہ اُنیسویں صدی ابھی پورے طور پر ختم نہیں ہونے پائی تھی کہ غیر ملکی حکومت اور غیر ملکی تہذیب کے خلاف اکبر اور نواب سید محمد آزاد کی طنز وظرافت کے مکمل نمونے ہمارے سامنے آنا شروع ہو گئے!

ابتذال، ہجو اور پھکڑ کے دور سے اودھ پنچ کے سیاسی و معاشرتی طنز وظرافت تک ایک زیریں لہر چلی گئی ہے جسے غالب کے شستہ و شائستہ ظرافت کو چھونے کی ہمت نہ ہوئی۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اودھ پنچ کے حلقہ کے اکثر لوگوں پر غالب کی طنز وظرافت کا اثر پڑا ہے مثلاً اکبر و نواب سید محمد آزاد پر۔ اکبر ہی کے عہد میں اور یہ زمانہ بیسویں صدی کا ابتدائی بیس سال ہے جب طنز وظرافت کے معیاری نمونے اردو شعر و ادب میں عام ہو گئے۔ جن میں شبلی مولانا ابو الکلام آزاد، سید محفوظ علی، مولانا محمد علی۔ ظفر علی خاں، ظریف لکھنوی اور سجاد انصاری وغیرہ کے مضامین نظم و نثر ہیں۔

زندگی سے غالب کا رشتہ بلاواسطہ اور براہ راست تھا۔ بیشتر شعراء کے وطیرہ کے خلاف وہ زندگی سے نبرد آزما پہلے ہوتے تھے شاعری سے اختلاط بعد میں کرتے تھے۔ وہ شاعری میں اپنے تاثرات بیان کرنے کے خود اتنے زیادہ قائل نہ تھے جتنے اپنے تجربات بیان کرنے یا فیصلہ کرنے میں جری تھے اور یہ وہی کر سکتا ہے جس کی گرفت زندگی پر ہو نہ کہ وہ جو زندگی یا خود شاعری کی گرفت میں ہو!

غالب نے ایک مضبوط چٹان کی طرح لہروں کو طوفان اور طوفان کو لہروں میں منتقل ہوتے دیکھا اور اس کھیل کو بازیچہ اطفال سمجھ کر ماضی و مستقبل کے تجسس اور تفتیش میں پڑنے کے بجائے حال کے مصائب

و مطالبات کو سنبھالتے اور سنوارتے رہے۔ اپنی اس حیثیت کو منوانے کے لئے غالب کو بھاری قیمت بھی ادا کرنی پڑی لیکن اس حیوان ظریف اور ستم ظریف دونوں نے جس حد تک اس مشکل کو آسان کیا وہ بڑا دلچسپ اور اتنا ہی مشکل مسئلہ تھا۔ یعنی فن کار کس طرح اپنی ذات و زندگی سے فن کی تخلیق کرتا ہے اور زندگی کی صالح صلاحیتوں کو بیدار کرنے اور فروغ دینے میں معین ہوتا ہے۔ اعلیٰ اور ادنیٰ فن کا معیار ہی یہ ہے کہ وہ زندگی کی صالح صلاحیتوں کی نشو و ترقی کا باعث ہوتا ہے یا غیر صالح کا!

بذاتِ خود میں فن سے فن کار کو کہیں زیادہ اہم اور عظیم سمجھتا ہوں۔ فن کی کوئی حقیقت نہیں اگر اس کا پیدا کرنے والا یا اس کا پروان چڑھانے والا موجود نہ ہو۔ فن ریاضی کا مسئلہ نہیں ہے شخصیت کا مسئلہ ہے۔ فن ہو مذہب ہو یا اس قبیل کی کوئی اور حیثیت یا حقیقت شخص کے بغیر ان کا فروغ پانا ناممکن ہے۔ اس میں شک نہیں کہ آجکل "متعین و متیقن" ہونے کا شوق اس درجہ غالب آگیا ہے کہ فلسفہ شاعری اور طنز و ظرافت کو بھی الجبرے اور اقلیدس کے فارمولے میں منتقل کرنے لگے ہیں جب دنیا کی ہر بات اور ہر واقعہ کی تعبیر تصوف سے کی جا سکتی ہو تو سائنس اور ریاضی سے کیوں نہ کی جائے! پھر بھی یہ کہنے میں قباحت نہیں کہ شاعری ریاضی نہیں اور ریاضی تصوّف نہیں۔ فن کی اہمیت کا اندازہ اس کے مقصد سے کیا جاتا ہے ماہیت سے نہیں۔ اور شخص کا امتیاز اس کی استعداد سے ہے اس کے انجام سے نہیں!

اردو شعر و ادب ہی میں نہیں طنز و ظرافت کی محفل میں بھی غالب اسی طرح داخل ہوئے ہیں جیسے فلمی گانوں کے درمیان اور دوران میں پکے گانے کا کوئی اُستاد وارد ہو جائے۔ تقریباً ہر صدی میں دو ایک بار ایسا اتفاق ہوتا ہے۔ غالب انھیں دلچسپ لیکن ناگزیر اتفاقات میں سے ہیں۔

ان کو کسی خاص دور میں شامل نہیں کہا جا سکتا۔ یہ خود ایک دور ایک عہد یا ایک مزاج ہیں۔ اسی طرح جب ان سے پہلے سوداؔ اور ان کے بعد اکبرؔ کی حیثیت دیکھ اور سمجھ لیں تو اردو طنزیات اور مضحکات کا پورا سواد تار تار ہو کر ہمارے پیش نظر ہو جائے گا۔ اور ہمیں وہ تمام مثبت اور منفی قدریں مل جائیں گی جن کو مختلف صورتوں میں ایک دوسرے سے ربط دے کر تمام دوسرے طنزئین اور مزاح نگاروں کا خمیر تیار کیا جا سکتا ہے۔ اور اُن کے فن اور کارناموں کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔

یہ اتفاق دلچسپی سے خالی نہیں کہ عہد اور زمانہ کے لحاظ سے بھی غالبؔ سوداؔ اور اکبرؔ کے درمیان آئے ہیں۔ اسی طرح ان کی حیثیت برزخ کی سی ہو گئی ہے جس میں ایک طرف سوداؔ اور ان کے لواحقین اور دوسری طرف اکبرؔ اور اُن کے متعلقین ہیں۔ گو اس عمل یا سفر میں غالبؔ کی حیثیت اپنے کو اس طرح ڈھالتی منواتی ہے کہ اکبرؔ تک پہنچتے پہنچتے جنّت وجہنّم (برعایت برزخ) کی تفریق مٹتی نظر آنے لگتی ہے۔ اور یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ جنّت اور جہنّم بھی بس "ایک انداز بیان ہے"!

مزاح کی طرح غالبؔ کی طنز بھی لطیف ہے۔ اُن کے ہاں وہی بات جب تک سادہ اور براہ راست رہتی ہے ہلکے پھلکے مزاح کا نمونہ معلوم ہوتی ہے لیکن جہاں اس میں معمولی سا خم بھی آیا طنز کا تیکھا پن اور ظرافت کا ستم پورے طور پر نمایاں ہو جاتا ہے۔ اس غیر معمولی اعتماد اور قابو کی مثالیں حالیؔ کے ہاں ملتی ہیں جو کسی اور اعتبار سے غالبؔ سے قریب ہوں یا نہ ہوں شستہ و شائستہ طنز و ظرافت میں غالبؔ سے ضرور متاثر ہیں۔ اس کے نمونے ان خطوط میں بھی ملتے ہیں جو غالبؔ نے دوستوں اور عزیزوں کو لکھے ہیں یا ان مصرعوں میں ملتے ہیں جو تقریباً ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکے ہیں۔ مثلاً ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا۔ ٹیڑھا لگا ہے قط

قلمِ سرنوشت کو۔ مجھ سے مرے گُنہ کا حساب لے خدا نہ مانگ۔ عمرِ عزیز صرفِ عبادت ہی کیوں نہ ہو۔ ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو۔ ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے۔ دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے۔ خدا سے کیا ستم جورِ ناخدا کہیے۔ ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد۔ نہ ملے داد مگر روزِ جزا ہے تو سہی۔ واں تو مرے نالہ کو بھی اعتبار نغمہ ہے۔ تو پھر اے سنگِ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو۔ دیکھا کہ وہ ملتا ہی نہیں اپنے کو کھو آئے۔ پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے! اور ایسے ہی نہ جانے کتنے گوشے اور ہیں جو غالب کی شخصیت ان کی ژرف نگاہی اور ان کی بے جھجک حیات شناسی کے لئے چور دروازوں کا کام دیتی ہیں جو شاید کبھی کُھلتے نظر نہ آتے اگر اُن پر غالب کی مغالطہ سے پاک خوشدلی و خوش طبعی روشنی نہ ڈالتی!

ابتدائی دور کو چھوڑ کر جب اُن کی زود رنجی ان کی بے نیازی پر اکثر فتح پا جاتی ہے غالب کے ہاں زندگی کا ایک طرح کا فلسفیانہ احساس ملتا ہے جس میں رنج و راحت دونوں کے لئے گنجائش ہی نہیں بلکہ طلب بھی ملتی ہے جیسے وہ اس کے قائل ہوں کہ ہنگامے ہی سے گھر کی رونق کے تمام پہلو ظہور پاتے ہیں اور زندگی کے ثبوت بہم پہنچاتے ہیں۔ نیز یہ کہ زندگی سے بیزار یا پریشان ہونا اتنی ہی پست خیالی اور دوں ہمتی ہے جتنا کہ اس پر ہنس سکتے اور ہنگامے میں جمعیت خاطر دیکھ سکنے اور پا لینے کی صلاحیت پیدا کرنا ایک اعلیٰ اور قابلِ عمل نظریۂ حیات ہے۔ یہی احساس ہے جس نے زود قدح کرختگی اور دل شکستگی کی تنگ و تاریک اور نمناک گلیوں سے نکال کر انھیں ان کی شاعری کے فلسفیانہ توازن اور بے نیازانہ خوش طبعی کے شاہ راہ پر لا ڈالا۔

اپنی اس طبعی زندہ دلی سے اُنھوں نے خود غزل کے مایوس اور حزینہ

لہجے کو کس حد تک پُر امید اور عزم آفریں بنایا اس کا اندازہ آسانی سے کیا جا سکتا ہے۔ غالب کے اس ذہنی رجائیت ہی کی بدولت ادبی دھارے کا رُخ موڑنا آسان ہوا ورنہ شاید میرؔ کی زبان نہ غالب کے بیان کو سنبھال سکتی نہ اقبال کے پیام کو!

میں شاعر کی اہمیت کا اندازہ اس سے کرتا ہوں کہ اس کا خدا انسان اور عورت کا کیا تصور ہے۔ ہماری زندگی اور ہماری شاعری میں ان تینوں کا بڑا دخل ہے۔ پُرانی چال کے شعرا ہوں یا نئی چال کے چکّر بالعموم عورت ہی کے گرد لگائیں گے۔ یہ اختیار آپ کو حاصل ہے چاہے ان کی شاعری کو عیّاری اور عیّاشی کہیں یا عبادت و انقلاب۔ بظاہر یہ بات عجیب معلوم ہوگی لیکن اس کے غلط ہونے کا امکان ذرا کم ہی ہے کہ جس شاعر کا جیسا تصور عورت کا ہوگا کم و بیش ویسا ہی تصور اس کا خدا اور انسان کا ہوگا۔ میں نے آج تک کسی بڑی شاعری یا بڑے شاعر کے ہاں یہ نہ دیکھا کہ اسکا عورت کا تصور معمولی یا ادنیٰ درجہ کا ہو۔ انسان کی عظمت کا قائل خدا کی عظمت کا قائل ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا!

غالب کی شاعری میں عشق و عاشقی کی کرامات یا کرتوت نہیں ملتے عورت کا عمل دخل بھی برائے بیت ہے۔ خدا اور انسان کا تذکرہ بھی کم آیا ہے اُنکے کلام سے تصوّف یا فلسفہ برآمد کرنے کی کوشش بھی میرے نزدیک خواہ مخواہ سی بات ہے۔ یوں فلسفہ اور تصوف سے کون سی بات چھوٹی ہے یا چھوٹی رہنے دی گئی ہے۔ زبان کے کرشمے اور کرتب اور فن کے داؤں پیچ بھی نہ ملیں گے پھر بھی وہ اردو شعرا میں جو ممتاز مقام رکھتے ہیں اس سے کسی کو مجالِ انکار نہیں۔ ان کی گرانقدر شاعری اور بے نظیر شخصیت کا راز ان کی شدید انفرادیت تھی۔ غالب فرد یا شخص کی اہلیت و عظمت کے بڑے قائل تھے۔ دوسرے شعرا کے خلاف ان کی شاعری میں نہ خواب

ملتا ہے نہ خواری۔ خودی ملتی ہے شدید خودی لیکن وہ خودی نہیں جو اکثر ناکسی و نااہلی کے سبب سے فساد و فرعونیت کی محرک ہوتی ہے بلکہ وہ خودی جو اپنی گرانمایہ صلاحیتوں پر بھروسہ کرنے اور رکھنے سے شروع ہوتی ہے اور ایمان و یقین پر تکمیل پاتی ہے!

میں نے اس مضمون کی ابتدا اس فقرے سے کی تھی۔

"جو لوگ اس جہاں سے اُٹھ چکے ہیں ان میں کچھ ایسے ہیں جن کے بارہ میں میرا اکثر جی چاہا ہے، کاش میں ان کی زندگی میں ان سے مل سکتا۔ ان میں ایک غالب ہیں"

اس مضمون کا خاتمہ غالب کی اس غزل پر کرتا ہوں۔

اے ذوقِ نواسنجی بازم بخروش آور — غوغائے شبیخونے بر بنگہِ ہوش آور
گر خود جہد از سر از دیدہ فرو بارم — دل خوں کن و آں خوں را در سینہ بجوش آور
ہاں ہمدمِ فرزانہ دانی رہِ ویرانہ — شمعے کہ نخواہد شد از باد خموش آور
شورابہ ازیں وادی تلخ است اگر رادی — از شہر بسوئے من سرچشمۂ نوش آور
دانم کہ زرے داری ہر جا گزرے داری — مے گر نہ دہد سلطاں از بادہ فروش آور
گر مُغ بہ کدو ریزد بر کف نہ و راہی شو — ور شہ بسبو بخشد بردار و بدوش آور
ریحاں دمد از مینا رامش چکد از قلقل — آں در رہِ چشم افگن ایں از پئے گوش آور
گاہے بسبکدستی از بادہ ز خویشم بر — گاہے بسیہ مستی از نغمہ بہ ہوش آور
غالب کہ بقائش باد ہمپائے تو گر ناید — بارے غزلے فردے زاں موئینہ پوش آور

بتایئے کیا میری طرح آپ کا بھی جی نہیں چاہتا کہ آپ غالب سے ان کی زندگی میں مل سکتے؟ میرا مضمون پڑھ کر نہیں غالب کی یہ غزل پڑھ کر!"

[نظر ثانی ۵ ستمبر ۱۹۵۲ء]

قاضی عبدالودود

غالب بہ حیثیت محقق

۱) "غالب بہ حیثیت محقق" کے عنوان سے میرا ایک مقالہ علی گڈھ میگزین کے غالب نمبر میں اشاعت پذیر ہوا تھا، بہت عجلت میں لکھا گیا تھا اور اس میں اغلاط طباعت بھی بہ کثرت تھیں، میری استدعا ہے کہ یہ کالعدم سمجھا جائے'' اور مجھے اس کے متعلق ہر قسم کی ذمہ داری سے بری قرار دیا جائے۔ مقالہ ہذا کا عنوان وہی ہے، لیکن یہ از سر نو لکھا گیا ہے۔ اگر اس میں کوئی بات پہلے مقالے سے مختلف طور پر ملے، تو یہ خیال کرنا چاہیے کہ راقم کے نزدیک اسی طرح صحیح ہے، لیکن کسی بات کا جو پہلے مقالے میں تھی، مقالۂ ہذا میں یک قلم نہ پایا جانا لازماً اس لیے نہیں کہ وہ غلط تھی۔ اس مقالے کی ضخامت پہلے سے دگنی بل کہ اس سے بھی کچھ زیادہ ہوگی، مگر اس پر بھی بہت سے "سخنہای گفتنی" ناگفتہ رہ گئے اور بہت سے مقامات میں جہاں تفصیل کی ضرورت تھی اجمال سے کام لینا پڑا ہے۔ موضوع کا حق جب تک کم از کم تین سو صفحے اس کے لیے وقف نہ کیے جائیں، ادا نہیں ہو سکتا۔

۲) اس مقالے میں غالب کے عبارات، طریق استدلال وغیرہ پر جو اعتراض ہیں، ان میں سے کچھ اوروں کے یہاں بھی ہیں، میں چاہتا تھا کہ ایسی صورت میں معترض اوّل کا ذکر ضرور کیا جائے، لیکن افسوس ہے کہ اس کا التزام نہ ہو سکا۔

۳) اس مقالے میں جو اسناد پیش کیے گئے ہیں، ان کے متعلق امور ذیل پیش نظر رہیں: (۱) غالب کے بعض مدّاحوں کے نزدیک غالب کی قاطع برہان پر جو اعتراضات ان کے دوران حیات میں کیے گئے تھے، وہ اس بنا پر کہ ان میں ہندوستانی فرہنگ نگاروں کے اقوال سے جنھیں غالب پہلے ہی قطعاً نامستند کہہ چکے تھے، استشہاد کیا گیا ہے

بڑی حد تک ناقابل اعتنا ہیں۔ میں نے اس کا لحاظ رکھا ہے کہ کسی ایسے امر کے لیے جس کے متعلق ایرانیوں کا قول ہی قولِ فیصل کا حکم رکھ سکتا ہے، کوئی ایسی سند نہ پیش کی جائے جسے قبول کرنے میں ایرانیوں کو تامل ہو سکے۔ (۲) ہر سند کے متعلق یہ بتایا گیا ہے کہ کہاں سے لی گئی ہے اور عموماً ماخذ کے ورق یا صفحے کا حوالہ دیا گیا ہے (۳) سندیں ایک کتاب کے ایک سے زیادہ نسخوں سے بھی دی گئی ہیں؛ اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ جو چیز ایک نسخے کے حوالے سے پیش ہوئی ہے، وہ لازماً دوسرے نسخے یا نسخوں میں موجود نہیں۔ (۴) بعض شعرا کے اسناد ان کی کتابوں کے حوالے سے نہیں دیے گئے حال آں کہ یہ فہرستِ ماخذ میں شامل ہیں۔ اس سے بھی لازماً یہ نتیجہ نہ نکالا جائے کہ یہ ان کتابوں میں نہیں ہیں (۵) اسناد نظم و نثر دونوں سے لیے گئے ہیں، اور عموماً جس طرح ملے ہیں اسی طرح درج ہوئے ہیں۔ قیاسی تصحیح اگر ہوئی ہے تو اس کا ذکر کر دیا گیا ہے۔ (۶) شعر کی جگہ ایک مصرع یا مصرع کا ایک ٹکڑا بھی سند میں دیا گیا ہے، اور اسنادِ نثر کو اکثر زوائد سے مبرا کر کے پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسناد زیادہ ہیں تو بعض کے متعلق یہ کہنے پر اکتفا کیا گیا ہے کہ فلاں کتاب میں فلاں جگہ ہے (۷) فرع کی جگہ اصل، اصل کی جگہ فرع اور ایک فرع کی جگہ دوسری فرع سند میں پیش کی گئی ہو، بہ شرطے کہ اس سے کام نکل سکتا ہو، اور اس کی طرف ناظرین کی توجہ منعطف کرانا غیر ضروری سمجھا گیا ہے (۸) کسی حرف کی حرکت کا شعر سے ثبوت اس صورت میں دیا جا سکتا ہے کہ جس حرکت کو ثابت کرنا ہے وہ داخلِ قافیہ ہو اور اس کا تغیر روا نہ ہو، لیکن اس کا پتا کہ قافیے کو کسی خاص حرف کی حرکت کیا ہے، شعر مصرّع ہو تو اور بات ہے ورنہ اس وقت تک نہیں چل سکتا جب تک کم از کم دو شعر نہ ہوں۔ میں نے ایسے مواقع پر صرف ایک شعر یا ایک مصرع بھی پیش کیا ہے۔ ایسی صورت میں لازماً یہ سمجھا جائے کہ دوسرے شعر یا دوسرے مصرع میں وہ حرکت ہے جس کا میں نے دعویٰ کیا ہے۔ مثلاً فتحۂ تائے استر کے ثبوت میں اگر حافظ کا مصرع "کیں ہمہ ناز از غلام ترک و استر می‌کنند" ملے تو

خواہ اس کے متعلق کوئی اطلاع اس کے ساتھ ہو یا نہ ہو، ناظرین لازماً یہ سمجھیں کہ دوسرے قوافی منبر دیگر یا اسی قبیل کے دوسرے الفاظ ہیں، جن کا حرف ماقبل روی مفتوح ہے۔ (۹) کچھ لغات کے اسناد دوسروں کے مقابلے میں کم ہیں؛ اس کی وجہ یا تو یہ ہے کہ زیادہ اسناد ملے ہی نہیں، یا یہ کہ جو ملے ہیں وہ بھی سب کے سب پیش نہیں ہوئے، (۱۰) میں چاہتا تھا کہ اسناد تاریخی ترتیب کے ساتھ درج کروں، لیکن یہ نہ ہو سکا۔

۴) کچھ کتابیں جن کے حوالے دیے گئے ہیں، اس وقت میری دسترس سے باہر ہیں، اور ان کے لیے مجھے ان یادداشتوں پر بھروسا کرنا پڑا ہے جو میں نے دوران مطالعہ میں قلم بند کرلی تھیں، ان میں سے بعض یادداشتیں عجلت میں لکھی گئی تھیں، اس لیے اس کا احتمال ہے صفحے یا ورق کا ہندسہ غلط نقل ہو گیا ہو۔

۵) بعض امور کی تحقیق جیسی چاہیے نہ ہو سکی، اس کا ایک بڑا سبب بعض ضروری کتابوں کا پٹنہ میں نہ ہونا ہے۔

۶) میں نے اس مقالے کی کسی فصل میں غالب کے کل اغلاط و تسامحات کو ایک جا کرنے کی کوشش نہیں کی۔ کسی امر کا عدم اندراج اس سے لازماً اتفاق کرنا نہیں۔

۷) غالب کی قاطع برہان، لطائف غیبی اور تیغ تیز کم یاب ہیں؛ میں نے مختلف فصلوں میں ان کے طویل اقتباسات اس وجہ سے بھی دیے ہیں۔

۸) فہرست مآخذ و مخففات وغیرہ خاتمے میں ملے گی، مقالے سے پہلے اس کا دیکھ لینا ضروری ہے۔

تمہید | غالب نے اپنی ایک فخریہ رباعی میں اپنے کلیات نظم فارسی کی نسبت کہا ہے کہ اگر شاعری مذہب ہوتی تو یہ اس کی 'ایزدی کتاب' ہوتا (کلیات ص ۵۱۷)، قاطع برہان کے بارے میں جس پر ایک محقق کی حیثیت سے ان کی شہرت کا مدار ہے، انھوں نے اتنی بڑی بات تو نہیں کہی، لیکن یہ دعویٰ ضرور کیا ہے کہ اس کا پایۂ تحقیق اتنا بلند ہے کہ 'اس سے بڑھ کر متصور نہیں' (معلی ص ۲۰۸)، خود اس کتاب

میں اُنھوں نے بہ بانگ دہل اس کا اعلان کیا ہے کہ ہندوستان کے فارسی دانوں میں میرے سوا کوئی مستند نہیں۔ اس دعوی 'انا ولاغیری' کی وجہ خود ان کے الفاظ میں یہ ہیں:-

"خود ہندوستانزا بودن و ہندوستانزایان دگر را ہم در فرہنگ و ہم در نظم مسلّم نداشتن و خود علم پندار زباندانی افراشتن چہ معنی دارد؟.. من می گویم کہ نیاے من از ماوراء النہر بود و پدرم در دہلی پیکر پذیرفت و من در آگرہ منشور ہستی یافتم حاشا کہ خود را از اہلِ زباں گیرم۔ زبان دانی من بغرۂ سہ فروزۂ خدا آفرید و سہ گوہرِ ازل آورد است: نخست سلامت طبع کہ غلط را نمی پذیرد و جز براستی آرام نمیگیرد۔ دوم مناسبتِ آں طبع غلط میسند، جز براستی پیوند با پارسی زبان۔ سہ دیگر احراز دولت دیدار تیمسار ہرمزد (و) و فراواں کمال و دانش اندوختن از وے تا دو سال۔ سپس گذشتن بر باستانی نامہ ہا و نشاط ورزیدن از آں شور انگیز شور آمدہ ہا" دک صـ۱۳۱

اقتباس بالا میں غالب اپنا شمار اہلِ زبان میں کرنے سے صریحاً انکار کرتے ہیں، لیکن ذیل کے الفاظ بھی خود ان کے قلم سے نکلے ہیں: 'بندہ ہندی مولد و پارسی زبان ہے' (نامہ' غالب عود صـ۱۶۶)" مرتا ہوں، مجھے سمجھاتے ہو کہ 'صد جا در کلام اہلِ زباں خواہند یافت' مگر میں بانیِ کلام اہلِ زباں نہیں ہ؟" (خطوط صـ۹۳)، 'ترک نژاد پہلو زباں' (خود غالب سے متعلق، ک ن صـ۱)

غالب نے اپنے ایک خط میں وہ 'تفاوت' دکھایا ہے جو ان میں اور 'اہلِ زبان' میں ہے، مگر انھوں نے اس موقع پر معاصر ایرانیوں کو اس طرح نظر انداز کیا ہے کہ گویا ان کا وجود ہی نہیں۔ 'اہلِ پارس' سے صریحاً ان کی مراد وہ ایرانی بزرگان سلف ہیں جن کی نظم و نثر کا سکہ ہند میں بیٹھا ہوا تھا۔ ان کی عبارت یہ ہے:

'مبدء فیّاض سے مجھے وہ دستگاہ ملی ہے کہ اس زبان کے قواعد و ضوابط میرے ضمیر میں اس طرح جاگزیں ہیں، جیسے فولاد میں جوہر۔ اہلِ پارس میں اور مجھ میں دو طرح

کے تفاوت ہیں: ایک تو یہ کہ انکا مولد ایران اور میرا ہندوستان، دوسری یہ کہ وہ لوگ آگے پیچھے سو، دو سو، چار سو آٹھ سو برس پہلے پیدا ہوئے ہیں' (خطوط ص۲۴۸)

غالبؔ جب یہ کہتے ہیں کہ میں اپنا شمار 'اہلِ زبان' میں نہیں کرتا، تو اس سے ان کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ میری مادری زبان فارسی نہیں' اور جب یہ فرماتے ہیں کہ میں 'پارسی زباں' ہوں تو ان کی مُراد یہ ہوتی ہے کہ فارسی سے اپنی طبعی مناسبت اور تتبع کلام اساتذہ کی بدولت میں کسی ایرانی سے کم نہیں۔

غالبؔ نے 'محقق اکمل' (ل ۵) اور 'محقق مدقق' (ل ۱۴۱) ہونے کے ادعا پر اکتفا نہیں کیا، وہ 'ہمہ دان عدیم النّظیر' ہونے کے بھی مدّعی ہیں (ل ۵)' اور پنج آہنگ کی اشاعت ۲ کے سرورق کی عبارت میں 'شہنشاہ ممالک علوم عربی فارسی' کا لقب جو انھیں دیا گیا ہے، ممکن ہے کہ اس کی اجازت ان سے نہ لی گئی ہو، لیکن یہ باور کرنا مشکل ہے کہ غالبؔ نے اسے ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھا ہو۔

کلّیات کے بارے میں جو رُباعی ہے تعلّی شاعرانہ سمجھ کر ناقابلِ اعتنا قرار دی جا سکتی ہے لیکن نثر میں اپنے متعلق غالبؔ نے جو دعوے کیے ہیں، اسی صورت میں نظر انداز کیے جا سکتے ہیں کہ غالب مرفوع القلم تصوّر کیے جائیں۔ مقالۂ ہٰذا کی علّتِ غائی یہ دکھانا ہے کہ غالبؔ کے دعاوی حقیقت سے کس قدر مطابقت رکھتے ہیں۔

۱۔ ایران قدیم

حالیؔ کا خیال ہے کہ غالبؔ کو " پارسیوں کے مذہبی خیالات اور اسرار جن کو فارسی زبان کی سمجھنے میں بہت بڑا دخل ہے"، عبدالصمد سے معلوم ہو چکے تھے (یادگار ص۱۶) خود غالبؔ صراحتہً کچھ نہ کہیں، کنایتہً ایران قدیم سے محققانہ واقفیت کے ضرور مدّعی ہیں، قاطع میں جہاں لفظ پژ کی قدامت کی بحث ہے، قسم طراز ہیں: اگر غالبؔ نداند چہ زیاں و اگر ساسان پنجم در ترجمۂ دساتیر نیارد چہ باک!' (دک ص۱۵۱) اور دستنبو کا خاتمہ جس رباعی پر ہوا ہے، اس میں غالبؔ نے اپنے کو ساسان ششم کہا ہے:

'زینساں کہ ہمیشہ در روانی مائیم — سر چشمۂ رازِ آسمانی مائیم

لختی زدساتیر بود نامہ، ما　　ساسان ششم بہ کاردانی مائیم

غالبؔ نے زردشتیوں کی کتب مقدس کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ بعض جزئی باتوں سے قطع نظر، ہرمزد میں نقل ہو چکا ہے۔ غالبؔ کے یہاں اوشتا کا ذکر برائے نام ہے، اور ظاہرا وہ اسے اور زند کو جیسے وہ زائے فارسی سے لکھتے ہیں، خلاف واقع ایک سمجھتے ہیں۔ زنداں کے نزدیک معدوم محض ہے، مگر وہ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ پازند کے چند نسک باقی رہ گئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اوستا جسے زردشتیوں کی نظر میں وہی رتبہ حاصل ہے جو قرآن کو مسلمانوں میں ہے، عہد ہجا منشی میں ۲۱ کتابوں (یادفتروں) اور ۸۱۵ فصلوں میں منقسم تھی۔ عہد ساسانی میں کتابوں کی تعداد یہی تھی، لیکن، فصلیں گھٹ کر ۳۴۸ رہ گئی تھیں، جن کے کلمات کا شمار مشہور مستشرق وسٹ کے تخمین کے مطابق تین لاکھ پینتالیس ہزار سات سو تھا۔ دین کرد سے جو عہد ماموں کی تصنیف ہے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں عہد ساسانی کی اوستا مکمل موجود نہ تھی لیکن اس کا بہت بڑا حصہ باقی تھا؛ دست برد زمانہ سے یہ بھی نہ بچا اور اب جو کچھ ہے وہ عہد ساسانی کے ایک ربع سے زیادہ نہیں۔ موجودہ اوستا کے کلمات کی تعداد ۸۳ ہزار بتائی گئی ہے۔ اوستا کی مختلف کتابوں کو اوستائی زبان میں نسک (اوّل و آخر مفتوح۔ غالبؔ نے بہ ضم ن لکھا ہے، پہلوی میں اسی طرح ہے۔) فصول یا ابواب کے لیے 'در' کی اصطلاح مستعمل نہیں ہوئی، فصل کے لیے فرگرد، کردہ، یا ہا کی اصطلاحیں ملتی ہیں۔ اوستا اور خصوصاً اس کے قدیم ترین حصے گاتھا کی زبان سنسکرت سے مشابہ ہے، اور اسے دساتیر کی زبان سے کچھ نسبت نہیں۔ دساتیر کی زبان جیسا کہ عام طور پر معلوم ہے، مصنوعی ہے، اور موجودہ فارسی کے قالب میں ڈھالی گئی ہے، زند اوستا کی پہلوی تفسیر ہے، اور اس کے جو اجزا اب تک محفوظ ہیں، ان کے کلمات کی تعداد ایک لاکھ چالیس ہزار ایک سو ساٹھ بتائی گئی ہے۔ اس کے فصول یا ابواب کے لیے بھی در کی اصطلاح مستعمل نہیں ہوئی، پہلوی کا ایک خاص خط ہے جو اوستائی سے بالکل مختلف ہے۔ پہلوی کی ایک نہایت نمایاں خصوصیت اس میں ہزوارش کا وجود ہے۔

ہزوارشں کلدانی یا ارامی الفاظ ہیں جو لکھے تو جاتے ہیں مگر پڑھنے میں نہیں آتے مثلاً 'بنیا' اور 'ملکا' تحریر میں آتا تھا اور ان کے عوض علی الترتیب 'غانک' اور 'شاہ' بولا جاتا تھا۔ پازند اوستائی خط میں لکھی جاتی تھی اور ہزوارشں سے خالی تھی، غالبؔ کا یہ خیال کہ پازند اور دساتیر کی زبان ایک ہے بالکل بے بنیاد ہے۔ دساتیر اور دت کی عبارتوں کے نمونے سخندانِ فارس میں ملیں گے۔ پازند کا نمونہ جو کارنامک اردشیر پاپکان سے ماخوذ ہے، درج ذیل ہے:

"اپش (پاپک) پت پاسخوں، اوار تخشیر کرت پنشت، کو توئی دانا گیہا کرت کذت چیژی کی زبیاں نی اژش شایست بوزن اپاک وچورکاں ستیژک برت، دسخوں درشت اووا چیہا اوبش گپت، سبک ا ص ۱۲۳

اس کا ترجمہ بہار نے یوں کیا ہے: "پس (پاپک) بپاسخ بسوی اردشیر نوشتہ کرد کہ تو نادانیہا کردی، چونکہ بہ چیزی کہ زیاں از آں نشایست بودن، با بزرگاں ستیزہ بردی و سخن درشت [و] ناگفتنی ہا بدو گفتی" سبک ا ص ۱۲۳

زردشتیوں کے مذہبی عقائد کے متعلق غالبؔ بڑی غلط فہمیوں میں مبتلا تھے، اور اس کا سبب دساتیر کو زردشتیوں کی کتاب مقدس سمجھنا تھا۔ غالبؔ لکھتے ہیں:

"پارسیوں کے کیش میں تناسخ بیشتر ہے، بہ حسب درجات خیر و شر نکوکار کم آزار اچھی صورت پائیں گے اور بدکاروں کو بری صورت ملے گی۔ نفوس کاملہ آواگون سے چھوٹ جائیں گے، کواکب بن جائیں گے" ل ۱۱

یہ عقیدہ دساتیر کے ماننے والوں کا ہے، زردشتیوں کو اس سے سروکار نہیں۔ غالبؔ کا یہ دعوی بھی ہے کہ فشار قبر اور پرسش نکیرین اور حشر اجساد اور میزان اور نامہ اعمال اور عبور پل، زردشتیوں کے اصلی معتقدات سے نہیں (ل ۱۱)۔ اس میں صرف اتنا صحیح ہے کہ فشار قبر اور پرسش نکیرین کا ذکر زردشتیوں کے کتب مذہبی میں نہیں، باقی کی نسبت پور داؤد مترجم گاتھا کا قول ملاحظہ ہو:

"خود زردشت موظف است تا دامنہ رستاخیز پندار و گفتار و کردار مردمان

را در گنجینۂ اعمال نگہداری کند۔ در روزِ حساب دلپسیں آنچہ از انسان در طیِ زندگانی از بدی و خوبی سرزدہ در مقابل ہم می سنجند۔ اگر در ترازوی اعمال کفۂ خوبی سنگین تر شد این فتح راستی و شکست دروغ است۔ پس از آں ہنگام گزشتن از پلِ چنوات کہ در وی روی از فلز گداختہ برافراشتہ اند فرا رسد۔ نیکو کاران خرم و خوش از آں گزشتہ۔۔ بہ بارگاہ اہورا مزدا در آیند و بپاداش موعود رسند۔ آنچہ را کہ جہاں خاکی آرزوی داشتن آں داشتند با آناں بخشیدہ شود۔ اگر در روزِ امارہ بدی فزونی کرد آنگاہ مردِ گنہگار از وجدانِ خویش رنج و شکنج دیدہ از سرِ پلِ چنوات اندر رود و زروف فلز گداختہ سرنگوں گردد و بکوخ دیو و کلبۂ دروغ در آید۔ اگر بدی و خوبی یکساں شد ناگزیر نہ از بخشائش فردوس بہرہ مند گردند و نہ از شکنج و رنج و آزار باشند۔ جای آناں را سرآی۔۔ آمیختہ گویند و در پہلوی بان ہمستکان نام دادند" مقدمہ: ص ۵۷

فارسی لفظ ستیخیز یا رستاخیز قیامت کے معنی میں بہت قدیم ہے اور غالبؔ کے یہاں بھی کئی جگہ آیا ہے، مگر انھیں تسلیم نہیں کہ حشر اجساد زردشتی عقائد میں داخل ہے۔ پل چینود کا ذکر گاتھا دہ ایران شناس جو اوستائی زبان میں وجود کے قائل ہیں اسی گاتھا کہتے ہیں) میں کئی جگہ ہے اور اس کی تفاصیل ارداویراف نامہ وغیرہ میں مندرج ہیں۔ پل صراط کا عقیدہ زردشتیوں نے مسلمانوں سے نہیں لیا، بلکہ معاملہ برعکس ہے، مگر بعض عیسائی مبلغین کا یہ خیال کہ صراط چینود کا معرب ہے کچھ اصل نہیں رکھتا

غالبؔ آبادی عقائد کو اصلی زردشتی عقائد سمجھتے ہیں، اور قدیم ایران سے متعلق ان کی معلومات کا مدار دساتیر اور آبادیوں کی بعض اور کتابوں کے علاوہ شاہنامۂ فردوسی پر ہے، جن سے صحیح زردشتی عقائد معلوم نہیں ہو سکتے۔ زردشتیوں کی مسلمات سے ہے کہ کیومرث (معرب پہلوی) دنیا کا پہلا انسان ہے، لیکن اس کی دورانِ حیات میں کوئی دوسرا انسان پیدا نہیں ہوا، اس کی نسل ایک خاص طریقے سے اس کی

موت کے بعد پہلی ہے:

"کیومرث آمد از گیتی یکی بہر ابا یک گاو تنہا در ہمہ دہر" [۲۵] پژدواهشہ

کچھ قدیم مسلمان مؤرخ بھی اس سے واقف تھے کہ زردشتیوں کے نزدیک کیومرث ابوالبشر ہے، لیکن، یہ اسلامی عقیدے سے متصادم تھا اور وہ قبول نہ کر سکے۔ فردوسی اس کے انسانِ اوّل ہونے کے بارے میں خاموش ہے، لیکن، وہ اسے دُنیا کا پہلا بادشاہ بتاتا ہے۔ دساتیر کے مطابق وہ یاسان اجام (یاسان سے مختلف) کا بیٹا اور اپنے زمانے کا بادشاہ و پیمبر تھا، لیکن دساتیر کے بموجب اس سے پہلے بہت سے پیمبر اور بے شمار بادشاہ گزر چکے تھے۔ غالبؔ کے نزدیک زردشتی عقیدہ یہ ہے کہ وہ پسر یاسان (یہ عجب نہیں سہوِ قلم ہو) دُنیا کا پہلا بادشاہ اور اپنے زمانے کا پیمبر تھا (ک ن ص۳۰۵) غالبؔ نے دُنیا کا پہلا بادشاہ ہونے کے معاملے میں دساتیر پر شاہ نامہ کو کیوں ترجیح دی، اس کی وجہ انھوں نے نہیں بتائی۔ کیومرث کی اوستائی شکل گیہ مرتن ہے اور اوستائی زبان میں گیہ بہ معنی جان اور مرتن بہ معنی مُردنی ہے۔ غالبؔ کے نزدیک صحیح کیومرث (کاف عربی کے ساتھ) ہے، مگر اوستائی درکنار پہلوی میں بھی کاف عربی نہیں، اس کے معنی ان کے نزدیک بزرگ شکوہ ہیں جو نہ معلوم کہاں سے انھوں نے لئے ہیں۔ (ک ن ص۳۰۴) غالبؔ ک ن ص۳۰۵ میں کیومرث کے بعد رقم طراز ہیں: "پس سیامک و ہوشنگ و تہمورس (و) وجمشید پشت بہ پشت پادشاہ بودہ اند" غالبؔ کی عبارت سے صاف ظاہر ہے کہ ان کے نزدیک سلسلۂ نسب اس طرح ہے: جمشید ابن تہمورس، ابن ہوشنگ ابن سیامک ابن کیومرث (دک ص۴۷ میں انھوں نے صراحتاً ہوشنگ کو سیامک کا بیٹا لکھا بھی ہے) اور یہ شاہ نامہ و دساتیر کے مطابق ہے، لیکن زردشتیوں کے عقیدے کے مطابق سیامک کیومرث، پوتا، ہوشنگ سیامک کا پوتا اور طہمورس وجمشید دونوں ہوشنگ کے پر پوتے تھے۔ دساتیر کے بموجب ہو یا شاہ نامہ کے مطابق سیامک کی بادشاہی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا، وہ باپ کی زندگی میں مارا گیا تھا۔ یہ سب بادشاہ ہیں کہ فریدون و منوچہر و کیخسرو بھی دساتیر میں پیمبر

بتائی گئی ہیں، اور ان میں سے ہر ایک کے نام کا الگ الگ صحیفہ بھی اس میں موجود ہے۔ مگر زردشتی اس کے قائل نہیں۔ غالبؔ سمجھتے ہوں گے کہ سب زردشتیوں کے نزدیک پیمبر ہیں اور ان میں سے بعض کی نبوت کا انھوں نے صراحتہً ذکر بھی کیا ہے (وک ص۳۷) جسم کے معنی انھوں نے فادر لکھے ہیں (خطوط ص۲۸۹)، مگر اس کی کچھ اصل نہیں۔ اس کے معنی شاید توأم ہے۔ غالبؔ عوام ہند کی پیروی میں ضحاک بالفتح کو بالضم لکھتے تھے، چناں چہ کم از کم دو جگہ ان کے ہاتھ کی تحریر میں اس طرح موجود ہے: حاشیۂ دستنبو رام پور (فرہنگ غالب ص۱۱۹)، اور حاشیۂ دستنبو ا۔ فرہنگ نگاروں کی تقلید میں انھوں نے اس کی اصل "دہ آک" (دہ عیب بہ قول فرہنگ نگاراں) بتائی ہے ک ن ص۳۰۵، لیکن ضحاک اژی دہاک (اوستائی) کا معرب ہے اور فارسی لفظ اژدہا اسی سے نکلا ہے۔ غالبؔ کہتے ہیں کہ فریدوں کے ہاتھ سے مارا گیا ک ن ص۳۰۵ لیکن یہ نہ فردوسی کے یہاں ہے نہ زردشتی روایات میں۔ مؤخر الذکر کے مطابق ضحاک کوہ دماوند پر زنجیروں میں جکڑا ہوا پڑا ہے اور قیامت قریب آئے گی تو خروج کرے گا۔ اسے زردشتی دجال سمجھنا چاہیے۔ غالبؔ نے فریدوں کو آتبین کا بیٹا اور جمشید کا پوتا لکھا ہے ک ن ص۳۰۵، اس کا نسب نامہ جو بندہشن میں مندرج ہے اس کے مطابق فریتوں آسپیاں پورتورا آسپیاں کا بیٹا ہے اور نفرعشن آسپیاں پسر جم اور پورتورا آسپیاں کے درمیان ۱۰ پشتیں ہیں۔

غالبؔ عہد ہوشنگ و جمشید و کیخسرو کی پارسی قدیم کا آشنایانہ انداز میں ذکر کرتے ہیں (خطوط ص۲۴۸)، اس سے قطع نظر کہ یہ تاریخ نہیں اساطیر سے تعلق رکھتے ہیں، زردشتی روایات میں ان کا جو زمانہ بتایا گیا ہے وہ بہ استثنائے کیخسرو جس کا جانشیں لہراسپ زردشت کا معاصر ہے، زردشت سے ہزاروں سال پہلے ہے، اور اس زمانے کی فارسی کا کوئی نمونہ موجود نہیں، جس سے اس عہد کی زبان کا پتا چل سکے۔ اگر یہ کہا جائے کہ غالبؔ دساتیر کی زبان کو ہوشنگ وغیرہ کے عہد کی زبان سمجھتے تھے، تو دساتیر کی مجعولیت سے قطع نظر، خود دساتیر میں ہے کہ یہ فرامیں لواد (آسمانی زبان) میں ہے

جو روی زمیں پر نہیں بولی جاتی، اور غالبؔ بھی معترف ہیں کہ 'کلامِ خدا اہلِ زمین کی زباں میں نہیں ہوتا' (ل ۱۱) ایک اور بات یہ ہے کہ لفظ خورشید جس کی بدولت غالبؔ نے عہدِ ہوشنگ وغیرہ کی زبان کی بحث چھیڑی تھی، دساتیر میں نہیں آیا، دست میں اگر ہے تو یہ غالبؔ کے مفید مطلب نہیں اس لیے کہ اس کا فرضی زمانہ، تحریر قتل خسرو پرویز کے کچھ بعد ہے، اور اس کی زبان کا نام پارسی دری بتایا گیا ہے۔ غالبؔ کی طرف سے یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ خورشید زند میں آیا ہے، اس لیے کہ یہ عہد ساسانی میں ہوشنگ وغیرہ کی مفروضہ زمانے کے بہت بعد وجود میں آئی، اور مزید برآں کہ غالبؔ اس کے معدوم محض ہونے کے قائل ہیں۔ غالبؔ کو اصرار ہے کہ پشتن اور یزش (زردشتیوں کی مذہبی اصطلاحیں) دراصل ی کی جگہ پ سے ہیں۔ غالبؔ کا خیال ہے کہ پشتن مصدر اصلی اور پوزیدن جس کا حاصل مصدر پوزش ہے اس کا مصدر مضارعی ہے، یزش دراصل پوزش بعد حذف واو ہے۔ (رجوع بہ برمزد)، پوزش پہلوی میں جس طرح کارنامک اردشیر پاپکاں کے فقرہ ذیل سے ظاہر ہوگا: 'کنونچ .و چشن گوی پت پشیانک او ہی' ترجمہ از بہار: 'اکنوں پوزش گوی در پشیانی گرای' (سبک ا ص ۱۲۳)۔ پژدو کی ایک شعر میں پوزش اور یزش پہلو بہ پہلو ہیں۔ یہ دونوں ایک ہوتے تو ممکن نہ تھا:

'ہمہ تو ماں یزش کردند و پوزش — بہ پیش دادگر زاری و خواہش' ص ۵

دروں کے بارے میں غالبؔ کی فاحش غلطی کا ذکر ہرمزد میں ہے، اس فصل کا خاتمہ ایک اور مذہبی اصطلاح دروند پر کیا جاتا ہے جسے غالبؔ نے دال مضموم سے لکھا ہے (دک ص ۱۸) اوستا میں اس کی دو شکلیں ہیں: درگونت اور درونت (ہر دو بہ کسرۂ دال)، پہلوی میں دروند بہ کسرۂ دال ہے۔ یہ لفظ جہاں تک میرا علم ہے، فارسی کے مسلمان شاعروں اور ناثروں کے یہاں نہیں ملتا، زردشتیوں کی نظم و نثر میں البتہ ہے چنانچہ پژدو کی مثنویوں میں کئی جگہ آیا ہے اور صاحب جہاں نے اس کی سند میں اسی کا ایک شعر دیا ہے۔ اس کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی کہ دجو پہلوی میں مکسور تھی فارسی میں منظوم ہوگئی ہو جہاں میں اور ظاہرا بہ تقلید جہاں برہاں میں ضرور اس طرح ہے، مگر غالبؔ

خود ان کی سند دینی پسند نہ کرتی۔ سبک ا ص ۲۰۲ میں بھی فارسی لفظ بالکسر مرقوم ہے۔

دساتیر کوئی پرانی کتاب نہیں لیکن غالب اس کی قدامت کے قائل ہیں اس لیے اس کا ذکر اس فصل میں بے محل نہ ہوگا۔ غالب نے اسے اپنا 'ایمان و حرز جاں' کہا ہے اور یہ برسوں ان کے پاس رہی بھی ہے لیکن انھیں نہ تو اس کے مطالب سے صحیح واقفیت ہے اور نہ وہ اس کے خاص الفاظ کو اچھی طرح جانتے ہیں۔ دساتیر میں بہ شمول پند نامۂ سکندر ۱۶ صحیفے ہیں، جن میں سے تیرھواں صحیفۂ زردشت ہے (فہرست مندرجات دساتیر مرتبۂ ملا فیروز ملاحظہ ہو) غالب کا بیان ہے کہ ۱۴ صحیفے ہیں ان میں 'ساتواں یا آٹھواں ۔۔ زردشت پر نازل ہوا ہے' (ل ۱۱) ان کی عبارت ذیل میں صحیفۂ زردشت کے ساتھ ساتھ زند کا بھی ذکر ہے اور اسے آٹھواں صحیفہ قرار دیا ہے:

'جب ان صحائف میں جو زردشت سے پہلے نازل ہوئے ہیں اور زردشت کے صحیفے میں بھی پل کا ذکر نہیں تو زند (کذا) میں کہ وہ ۷ صحیفوں سے متاخر اور خود آٹھواں مع ہذا اور صحیفوں کے مطابق ہے، خلبوو اور چینود کہاں سے آگیا ہے' (ل ۱۱)۔ خبر نہیں کہ اس عبارت کا اصلی مطلب کیا ہے، زند کو دساتیر میں شامل نہیں سمجھتے تو اسے آٹھواں صحیفہ کیوں کہا اور شامل ہے یعنی زردشت کے نام کا جو صحیفہ دساتیر میں ہے، وہی زند ہے تو زند کے معدوم محض ہونے کے کیوں قائل ہیں یہ باتیں میری فہم سے ماورا ہیں۔ لطیفۂ ۱۱ میں یہ عبارت بھی ہے: 'ساسان پنجم کہ وہ اپنے کو خاتم پیمبران پارس ظاہر کرتا ہے، ان صحیفوں کا زبان دری میں مترجم ہوا ہے' اس سے قطع نظر کہ ساسان پنجم وجود خارجی نہیں رکھتا یہ صحیح ہے کہ دت اس کی طرف منسوب ہے اور وہ ان پندرہ پیمبران ایران میں ہے جن کے نام کے صحیفے دساتیر میں موجود ہیں، لیکن وہ خاتمیت کا مدعی نہیں اور نہ غالب کے سوا کسی اور نے یہ لکھا ہے۔ خاتمیت درکنار اس کے صحیفے میں اس سے وعدہ کیا گیا ہے کہ 'در تخمہ' تو پیغمبری ہمیشہ[18] ماند، ص ۲۰۲۔ غالب کو اس سے انکار ہے کہ معراج زردشت کا عقیدہ قدیم ہے (دک ص ۱۳۳)، لیکن ان اصحاب کے لیے جو دساتیر کی قدامت کے قائل ہیں، اس عقیدے کی قدامت کو تسلیم نہ کرنا ممکن نہیں۔ دساتیر میں معراج

زردشت کا ذکر ان الفاظ میں ہے: "سہ گونہ سخن بتو دادم.. یکی در خواب.. دوم درمیان خواب و بیداری.. سوم در بیداری کہ از تن گسیختی و با فرشتہ از آسمانہا گذشتی" صـ۱۱۷ غالب کا خیال ہے کہ سیمناد بہ معنی سورہ تسلط عرب سے پہلے ایران میں رائج نہ تھا (دک صـ۱۳۲) لیکن دساتیر میں سورہ کا ہم معنی ہے (صـ۱۰۱) ابدام بہ معنی بدن غالب کے نزدیک تصحیف اندام ہے یا ابداں (دک صـ۲۶) مگر یہ دساتیر میں آیا ہے (صـ۳۱) اور آذر کیوان[19] کی اس فارسی مثنوی میں بھی ہے، جس کی شرح مسمّیٰ بہ جام کیخسرو کا ما میں موجود ہے۔ پندہ دساتیر میں بائے فارسی سے ہے (صـ۹۴) مگر غالب اسے بائے عربی سے لکھتے ہیں (دک صـ۵۰) اروند کے معنی غالب نے تیغ میں یہ لکھے ہیں: "نہ چیزے از وے بردل برد، رود ونہ چیزے بدرون آید، نہ زیادہ شود نہ کم گردد" صـ۱۷۱۔ یہ لفظ دساتیر میں کئی جگہ آیا ہے: صفحات ۲۲۷، ۲۳۷، ۱۴۲+۱۴۲، لیکن جس عبارت کا مطلب غلط سمجھ کر غالب نے اروند کو صمد کا ہم معنی لکھا ہے وہ غالباً یہ ہے:

آں چناں کہ نہ کرانہ و نہ پیوندہ بتو چیزے و نہ گسلد و نہ جدا شود از تو چیزے می باید یا بہ یزداں اروند گوہر اوست، وز و بیروں و جدا نیست، چناں کہ ہستی او اروند گوہر وے است، تا ہیچ رو درد پیوند و بیوست و شمرد و پیکر نہ بندد، (صـ۸۳، ترجمہ انگریزی صـ۵۵)

اروند دساتیر میں عین و زبدہ و خلاصہ کے معنی میں ہے، جیسا کہ ملّا فیروز نے اپنی فرہنگ دساتیر صـ۲ میں لکھا ہے۔ دیماس دساتیر میں صرف ایک جگہ ہے (صـ۲۲۷) غالب کا یہ بیان کہ کئی جگہ ہے (دک صـ۴۳)، صحت سے دور ہے۔

دساتیر کی مجہولیت جب ملّا فیروز، سیّد احمد خاں، آزاد، حالی، شبلی، سپہر وغیرہ کی نظر سے پنہاں رہی تو غالب اسے زردشتیوں کی کتاب مقدس سمجھنے کے لیے چنداں قابل الزام نہیں، لیکن، اس کا مطالعہ غالب کے لیے کسی طرح مفید نہیں ہوا۔ اوّل تو یہ کہ اس کی وجہ سے ان میں یہ زعم باطل پیدا ہو گیا کہ میں ایران قدیم سے اپنے ہم عصر فارسی دانوں کے مقابلے میں (جن میں[20] بہت کم ایسے تھے جنھیں دساتیر کے مطالعے کا موقع

لا تھا) بہت زیادہ واقفیت رکھتا ہوں۔ دوسری یہ کہ ان میں یہ رجحان آگیا کہ ہر اس بات سے جو دساتیر میں نہیں آیا ہے تو دوسری کتابوں سے مختلف طور پر ہی انکار کر دیں۔ تیسری یہ کہ وہ دساتیری الفاظ (انیمسار، فرازمان، تراج وغیرہ)، بہ کثرت[۲۱] استعمال کرنے لگے۔

۲۔ فرہنگیں موجودہ معلومات کے مطابق ایران میں فرہنگ نگاری کا آغاز پانچویں صدی ہجری میں ہوا۔ اور فرہنگ قطران تبریزی ظاہرا قدیم ترین فرہنگ ہے۔ یہ فرہنگ عہد جہانگیری میں موجود تھی، اور اس کا نام جہاں کی فہرست مآخذ میں ہے، مگر اس کے بعد کسی نے اس سے واقفیت کا دعویٰ نہیں کیا، اسدی قطران کا معاصر ہے، لیکن اس بنا پر کہ ف ا کے بعض قلمی نسخوں (احوال و اشعار رودکی جلد ۱) میں فرہنگ قطران کا ذکر ہے، مقدم الذکر کا زمانۂ تالیف موخر الذکر کے بعد قرار دینا ناگزیر ہے۔ ف ا کے کئی قلمی نسخے موجود ہیں، اور متعدد فرہنگ نگاروں کا جن میں سروری اور صاحب جہاں بھی ہیں ماخذ رہا ہے۔ فرہنگ ابوالحفص سغدی جو سروری اور جہاں کے ماخذوں میں ہے، غالباً اب معدوم ہے۔ بہتوں کا خیال ہے کہ یہ[۲۲] فرہنگ تیسری صدی ہجری کی ہے اور اس کا مؤلف وہی ابوالحفص سغدی ہے جو فارسی کا شاعر، اور موسیقی کے ایک ساز کا موجد ہے اور جس کا ذکر المعجم میں ہے۔ المعجم میں جس ابوالحفص کا مختصر حال درج ہے، اس کے متعلق اس کے سوا جو اس کتاب میں ہے، مجھے کچھ معلوم نہیں، اور میں اس کی تصدیق یا تکذیب سے قاصر ہوں، لیکن، فرہنگ نگار قطعاً پانچویں صدی سے قبل کا آدمی نہیں اور یہ بھی ممکن ہے کہ اس کی فرہنگ اس کے بھی بعد کی ہو۔ ذیل کی فرہنگیں بھی جو جہاں کی فہرست ماخذ میں ہیں ایرانیوں[۲۳] کی لکھی ہوئی ہیں: سخن نامۂ نظامی[۲۴] از سعد ابن نصر ابن طاہر ابن تمیم الغزنوی (یہ خواجہ نظام الملک کے نام سے لکھی گئی تھی)، فرہنگ شہزادہ عاشق، فرہنگ محمد ابن قیس، فرہنگ محمد ابن ہندو شاہ، فرہنگ مرزا ابراہیم ابن مرزا شاہ

حسین اصفہانی، فرہنگ منصور شیرازی، فرہنگ عبداللہ نیشاپوری، فرہنگ تحفۃ الاحباب حافظ اوبہی، فرہنگ حسین وفائی، فرہنگ رسالۃ النصیر فرہنگ سروری کاشی۔ مجمع الفرس سروری کاشی کی روایت اوّل جہاں کی مآخذ میں ہی، مگر اس کی ایک یا دو روایتیں اور ہیں جن کی تالیف میں جہاں سی مدد لی گئی ہی۔ ان فرہنگوں کی علاوہ تقی اوحدی (تذکرہ نگار) کی سرمہ سلیمانی، سامانی و توسی کی فرہنگیں اور برہان جامع و فرہنگ انجمن آرای ناصری وغیرہ ہیں۔ آخر کی دو کتابیں معاصرین غالب نی تالیف کی ہیں۔ جہاں تک میرا علم ہی ان تمام فرہنگوں میں سی صرف اسدی، دسروری کی فرہنگیں اور جامع و ناصری معرضِ انطباع میں آئی ہیں۔

ان عام فرہنگوں کی علاوہ خاص فرہنگیں ہیں جن میں کسی خاص کتاب کی لغات جمع کی گئی ہیں، ان میں سی کچھ خود ایرانیوں کی لکھی ہوئی ہوں تو عجب نہیں۔

لغات فارسی کی معانی معلوم کرنی کا ایک ذریعہ وہ کتابیں بھی ہیں جن میں عربی لغات کی معانی فارسی میں بیان کیی گئی ہیں: مثلاً دستور اللغۃ نطنزی، السامی فی الاسامی، مہذب الاسما، صراح وغیرہ۔ ابو نصر فراہی اور اس کے متقلدین کی منظوم رسالی بھی انھیں میں شامل ہیں، اور عربی مصادر[۲۵] پر زوزنی، بیہقی اور بستی کی جو کتابیں ہیں ان سی بھی ہم معنی فارسی مصادر معلوم ہو سکتی ہیں۔

فارسی لغات پر ترکی میں بھی متعدد کتابیں تالیف ہوئی ہیں، جن میں سے ایک فرہنگ شعوری ہی جو دو جلدوں میں قسطنطنیہ سی شایع ہوئی تھی۔ اس کا حوالہ حواشی برہان نوشتہ، روبک ص۴۴ میں ہی۔

اہلِ مغرب بھی کئی سو برس سی فارسی لغات سی متعلق کتابیں یورپ کی مختلف زبانوں میں لکھتی آئی ہیں؛ ان کی فہرست طویل ہی اور اس موقع پر میں صرف منسکی کی کتاب کا ذکر کروں گا جس کی بارے میں روبک نی لکھا ہی: "کتابیست حاوی

بلغات عربی و فارسی و ترکی بلسان لاتینی، ص۴۴

کہا جاتا ہے کہ ہندوستان میں سب سے پہلی فرہنگ جو لکھی گئی ہے مولانا مبارک شاہ غزنوی مشہور بہ فخر قواس (دیباچۂ جہاں میں نام اسی طرح مرقوم) کی فرہنگ ہے جو بہ قول برنی علاء الدین خلجی کے درباری شاعروں میں تھا (ص۳۶۰) اور جواب تک موجود ہے۔ اس کے بعد ادات الفضلا، مؤید الفضلا، شرف نامہ، مدار الافاضل، فرہنگ ابو الفضل، جہاں، رشیدی، برہان، سراج اللغتہ (ہر دو دفتر) مصطلحات اور بہارِ عجم وغیرہ ہیں۔ متقدمین اور متوسطین کی جو فرہنگیں ہیں، خواہ وہ کہیں لکھی گئی ہوں، سب کی سب بہت قابلِ قدر ہیں؛ متاخرین میں بھی چند فرہنگ نگاروں نے اپنی کتابیں بڑی محنت سے لکھی ہیں اور باوجود اس کے کہ یہ فرہنگیں مختلف قسم کے عیوب سے مملو ہیں، فارسی زبان پر ان کے مؤلفوں کا بڑا احسان ہے، اور فارسی کا محقق انھیں کسی طرح نظر انداز نہیں کر سکتا۔

قدیم ترین فرہنگ جس کا کسی حد تک مطالعہ غالب نے کیا ہے شرف نامہ ہے۔ اس کے ایک نسخے کے بارے میں وہ اکتوبر ۱۸۶۱ء کے خط میں لکھتے ہیں: "کسی احمق نے شرف نامہ میں سے کچھ لغات اکثر غلط، کمتر صحیح، چُن کر جمع کیے ہیں۔ نہ دیباچہ ہے کہ اس سے جامع کا حال معلوم ہو نہ خاتمہ ہے کہ عہد و عصر کا حال کھلے" (خطوط ص۳۳۱) کشف اللغات کی قاطع میں بہت مذمت کی ہے (دک ص۱۱)، مگر ان کا یہ قیاس کہ یہ برہان کے بعد تالیف ہوئی ہے صحیح نہیں۔ اس کا مؤلف دسویں صدی ہجری کا آدمی ہے، اور کشف جسے دیباچۂ جہاں میں فرہنگ شیخ عبدالرحیم بہاری کہا گیا ہے، جہاں کے ماخذوں میں ہے، برہان کے ماخذوں تو اور بھی ہیں جن کے حوالے جا بجا کتاب میں ملتے ہیں، لیکن وہ ماخذ جن کا اس نے خاص طور پر دیباچے میں ذکر کیا ہے سروری، جہاں، سرمۂ سلیمانی اور صحاح الادویہ ہیں، اور غالب کا فرض تھا کہ برہان پر اعتراض کرنے سے قبل ان میں سے جو کتابیں مل سکتی تھیں ان کا مطالعہ کر لیتے مگر وہ بے تکلف اس کا اقرار کرتے ہیں کہ تصنیف قاطع کے وقت یہ کتابیں پیشِ نظر نہیں۔ "حیف کہ.. این چہار کتاب.. ہنگام

نگارش این اوراق درنظر نیست (دک ص۱۱۱) یہ اقرار ایسے لفظوں میں ہے کہ یہ امکان باقی رہ جاتا ہے کہ یہ کتابیں کسی زمانے میں نظر سے گزری ہوں۔ اور جہاں کہ بعض مقامات انھوں نے دیکھے بھی ہوں تو عجب نہیں۔ انھوں نے قاطع میں ایک جگہ اس کا حوالہ بھی دیا ہے۔ باقی تین کتابوں کا مطالعہ غالب نے کسی حد تک بھی کیا ہو بعید از قیاس ہے۔ رشیدی برہان کے بعد تمام ہوئی ہے مگر غالب کے نزدیک یہ برہان کے مآخذ میں ہے۔ غالب نے اسے بھی نہ دیکھا ہوگا۔ سراج اللغتہ کے دفتر ا کی نسبت یہی میرا بھی خیال ہے، لیکن دفتر ۲ ممکن ہے کہ ان کی نظر سے گزرا ہو۔ غالب آرزو کی فارسی دانی کے قائل نہیں، اور انھوں نے ان پر اعتراض کیے ہیں (تفاصیل معاصر ا ص۱۵۲)۔ وارستہ کی مصطلحات ان کے زیر مطالعہ رہی ہے، اور انھوں نے بہت سے شعر جو اس میں بہ طور سند منقول ہیں، اس کا حوالہ دیے بغیر، خود اپنی طرف سے پیش کیے ہیں۔ وارستہ نے آرزو پر جو اعتراض کیے ہیں غالب نے اپنے ایک خط میں مجملاً ان کی تائید کی ہے، لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی لکھا ہے کہ "باایں ہمہ وہ بھی جہاں اپنے قیاس پر جاتا ہے، منہ کی کھاتا ہے" عود ص۴۳)۔ وارستہ کا مذہب بھی غالب کی رائے میں اس کے محقق فارسی ہونے میں مانع ہے: "سبحان اللہ ہندی بھی اور ہندو بھی، نور علیٰ نور!" (مکاتیب ص۹۱)۔ "ٹیک چند، بہار کا کارنامۂ حیات": بہار عجم غالب نے دیکھا تھا یا نہیں، اس کے بارے میں، ہم کچھ کہنے سے قاصر ہوں، مگر اس کی ابطال ضرورت غالب نے پڑھی تھی اور وہ اس کے مرکزی نظریے کو تسلیم کرتے ہیں؛ بہار پر ان کے اعتراضات بھی ہیں، اور جو بات انھوں نے وارستہ کے ہندو ہونے کے متعلق کہی تھی، بہار کی نسبت بھی کہی ہے۔ غالب آرزو، وارستہ اور بہار ان تینوں سے بہت خفا ہیں کہ انھوں نے حزیں پر اعتراض کرنے کی جرأت کی تھی (دک)۔ آرزو تو واقعی مخالفین حزیں میں ہیں۔ لیکن وارستہ و بہار حزیں سے عناد نہیں رکھتے، اور انھوں نے جو کچھ اعتراض کیے ہیں تو آرزو کے بعض اعتراضات کی تردید بھی کی ہے۔ غالب کا ان تینوں پر یہ الزام بھی ہے کہ یہ کابل و

قندہار، کیچ و مکران کے باشندوں کو بھی ایرانی قرار دے کر ان سے فارسی کی تحقیقات کرتے تھے، اور جس طرح خود اپنے کو فارسی داں جانتے تھے، انھیں اہلِ زباں سمجھتے تھے، غالب نے اس دعوے کا کوئی ثبوت نہیں دیا اور آرزو وغیرہ کی متداول کتابوں سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی، غالب غیاث کے بالاستیعاب مطالعے کے مدعی ہیں (تیغ ص۱۶، لیکن، وہ اس کتاب کو۔ برہان سے بھی زیادہ لچر سمجھتے ہیں" میں برہان کا خاکا اڑا رہا ہوں،۔ غیاث اللغات کو حیض کا لتہ سمجھتا ہوں"، (خطوط ص۸۱) ایک خط میں صاحب غیاث کے بارے میں لکھا ہے: "فارسی سے ناآشنائے محض،.. انشائے خلیفہ و منشآت مادھورام کا پڑھانے والا، چنانچہ دیباچے میں اپنا ماخذ بھی اس نے شاہ محمد و مادھورام و غنیمت و قتیل کے کلام کو لکھا ہے، (عود ص۶۳) المعجم مرتبہ قزوینی غالب کی زندگی میں شائع ہوئی ہوتی تو وہ یہ دیکھ کر بہت جز بز ہوتے کہ مقدمے میں قزوینی نے اسے "فرہنگ نفیس" کہا ہے۔ ایک مختصر سی فرہنگ دری گشا کے نام سے نجف علی نے بھی لکھی ہے، اور ان امور میں جو غالب اور حامیانِ برہان میں ما بہ النزاع ہیں، بیشتر مؤخر الذکر کی ہم نوا ہیں گو بہ صراحت اس کا ذکر نہیں کرتے لیکن غالب کا اور ان کا معاملہ "من ترا حاجی بلویم تو مرا حاجی بگو" کا ہے؛ غالب نے اپنی تقریظ میں انھیں "دارائے" قلمرو زبان دری، کہا ہے (آثر ص۱۱۱) یہ بھی واضح رہے کہ اسناد سے یہ فرہنگ بالکل معرّا ہے۔

قاطع میں غالب نے ہندوستانی فرہنگوں کو غیر مستند کہا ہے، لیکن اس میں یا اس سے قبل کی کسی تحریر میں انھوں نے یہ دعویٰ نہیں کیا کہ ہندوستانیوں کے سوا کسی نے فرہنگ نہیں لکھی۔ قاطع میں انھوں نے شرف (دک ص۲۷، ص۳۴، ص۴۱ ص۱۲۰) و جہاں (ص۷) کا حوالہ بھی دیا ہے، اور اس سے گمان ہوتا ہے کہ اس وقت وہ ان کے مؤلفوں کو ایرانی سمجھتے تھے۔ انھوں نے قاطع میں دوسری فرہنگوں کی سند[۷۹] بھی طلب کی ہے (ص۴۳، ص۲۰) اور "ائمۂ فن کلام"، (ص۴۰)، اور "ائمۂ فن لغت"، (ص۶۷)، کا ذکر کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ سب اسی صورت میں ممکن تھا کہ قابلِ اعتماد فرہنگیں

موجود ہوں، اور غالب کے عقیدے کے موافق یہ صرف ایرانیوں ہی کے قلم سے نکل سکتی تھیں۔ یہ تمام امور اس کی طرف بہ دال ہیں کہ قاطع کی اشاعت اکے وقت انطباع تک وہ ایرانی فرہنگوں کے وجود کے منکر نہ تھے، لیکن، جب سعادت علی نے قاطع کا رد لکھا اور غالب کے بہت سے اعتراضات کی تغلیط جہاں و رشیدی کی مدد سے کی تو غالب نے یہ سمجھ کر کہ نہ بانس رہے گا نہ بانسری بجے گی یک قلم اس سے انکار کر دیا کہ ہندوستانیوں کے سوا کسی نے فرہنگ لکھی ہے۔ ان کا کام اس سے بھی چل سکتا تھا کہ وہ جہاں و رشیدی کو قابلِ اعتماد نہ تسلیم کریں، لیکن انھیں آیندہ اعتراضوں کا بھی سدباب کرنا تھا۔ غالب ل ۱۱ میں رقم طراز ہیں:

" اگر زردشتیوں میں سے کسی نے فرہنگ لکھی ہوتی یا ساسان پنجم نے کوئی مجموعہ فراہم کیا ہوتا یا متاخرین میں آذر کیوان کی کوئی تحریر موجود ہوتی اور ہم اسکو نہ مانتے اور وہاں اپنے قیاس کو دوڑاتے تو... کافر ہو جاتے کیا مزے کی بات ہے کہ رودگی (کذا) و فردوسی و عسجدی و دقیقی سے لے کر جامی تک کہ وہ منتہی المتقدمین ہے: اور پھر ظہوری و نظیری اور انکے نظائر سے لیکر حزیں، منتہی المتاخرین تک کسی نے کوئی فرہنگ لکھی نہ کسی نے کوئی قواعد فارسی کا رسالہ تصنیف کیا۔ اہل ہند نے تین تیں سو چار چار سو برس شغل فرہنگ نویسی اختیار کیا" غالب نے یہی بات کسی قدر اختلاف کے ساتھ قاطع کی اشاعت ۲ کے نئے دیباچے میں بھی کہی ہے:

درنام آوران پارس از دانائے فرزبود و دارائے فرجود، حکیم جاماسپ[۳۱] تا مہر آمد خدا شناسان پنجمیں ساسان[۳۲] و در والپسیاں تا بحر العلوم، آذر کیوان و دُر سخن گستراں ایراں، آں بہ سخن جہاں گیراں کہ پس از آں روشن ضمیراں و پیش از ما فروغ پذیراں بودہ اند، از آدم الشعرا، ابوالحسن رودگی (کذا) نشانہا نگراں و نامہا شمراں فردوسی پوئے و تا دو میں خاقانی، فرزانہ قاآنی کہ برمردنش بسے روز نگذشتہ، بیائے و بپائے و بنشیں و ببیں کہ ہیچکس فرہنگ طراز نہ گشتہ۔ درباز پسیں روزگار تنے چند در وادی فرہنگ نگاری گام زدند ہمگاں ہندوستانی

و بدروغ مدّعی زباندانی بہ مغز استخوانہا برخوانہا نہادہ و نامہ ہا را بنا ہای نامی ناموری دادہ تا مردم در انبوہ شکوہ اسما کالبوہ شوند و بنام نہندگان گروند،[32] دک ص۶

غالب نے قاطع کی تصنیف کے دوران میں حاشیہ برہان ص۲۴۲ میں[33] منتسکی اور فرہنگ شعوری کا حوالہ دیکھا ہوگا، اور جہاں کی فہرست مآخذ اگر پہلے نہیں تو محرق کی اشاعت کے بعد (جس میں یہ منقول ہے) ان کی نظر سے گزری ہوگی۔ اس کے بعد یہ ممکن ہی نہیں کہ یہ دعویٰ کیا جا سکے کہ ہندوستانیوں کے سوا کسی نے فرہنگ نہیں لکھی۔ غالب کے مصالح کا اقتضا تھا کہ وہ حقیقت سے جان بوجھ کر انحراف کریں، اور انھیں ایسا کرنا پڑا۔

مؤلف جہاں غالب کے زمانے میں عام طور پر ایرانی سمجھا جاتا تھا اور سعادت علی نے (اور ان کے بعد رحیم والیمی نے) زیادہ تر جہاں اور رشیدی کی مدد سے قاطع کا رد لکھا تھا۔ محرق کی اشاعت کے بعد سے غالب نے کوئی ثبوت پیش کیے بغیر مؤلف جہاں کے ایرانی ہونے سے ہمیشہ انکار کیا اور جہاں و رشیدی دونوں کا نام نہایت حقارت سے لیتے رہے، مگر برہان و جہاں کو چھوڑ کر کسی اور فرہنگ نگار کے ایرانی ہونے یا نہ ہونے کے بارے میں مؤید کی اشاعت سے پہلے انھوں نے کچھ نہ کہا۔ احمد نے مؤید کے دیباچے میں مآخذ جہاں کی ایک ناتمام فہرست دی تھی اور سروری کی نسبت لکھا تھا:

"کتابیست در لغات پارسی از جلال محمد قاسم کاشانی متخلص بہ سروری صاحب شرح عربی گلستاں[34] کہ در سنہ یک ہزار و ہشت از چند فرہنگ جمع کردہ و نیز در خطبہ گفتہ کہ چوں در سنہ یک ہزار دسی و ہشت . . جہاں . . از ہند آوردند بمطالعۂ آں مشرف شدم بعض لغات و فوائد آں نیز درج کردم، ص۷

احمد نے سروری کو کاشانی لکھا تھا اور "از ہند آوردند" سے صاف ظاہر ہے کہ اس کی کتاب ہند سے باہر لکھی گئی تھی، لیکن اس کے باوجود غالب نے مؤید کے حاشیے میں یہ عبارت لکھی: "کوئی اس کے بزرگوں میں کاشان سے آیا ہوگا ورنہ مثل غالب کے ہندوستان زا ہے" (غ ص۱۳۴)۔ یہ بات صریحاً غلط تھی اور غالب کی یہ ہمت نہ پڑی کہ اسے تیغ تیز میں شامل کریں، اور اس کتاب میں سروری کو یک قلم نظر انداز کرنا ہی قرین مصلحت سمجھے۔ مؤید میں جہاں کے جن ایرانی مآخذ کا ذکر آیا ہے، غالب نے ان میں سے صرف دو سے بحث کی ہے:

"پھر مولانا . . اسدی طوسی اور حکیم قطران کو دو فرہنگوں کا مؤلف بتاتے ہیں، بھلا صاحب، اگر اسدی . . نے فرہنگ لکھی ہوتی تو محمود غزنوی کے عصر سے آج تک سب فرہنگ نگاروں کا ماخذ وہی ہوتا (کذا)، اور اختلاف لفظ و معنی کسی لغت میں راہ نہ پاتا، لیس فلیس، ص۸"

یہ بات بالکل سمجھ میں نہ آئی کہ فرہنگ کے ساتھ فرہنگ قطران کا نام لینے کے بعد، بعد کو اسے مطلقاً نظر انداز کیوں کر دیا۔ براون اور قزوینی وغیرہ اسدی تخلص کے دو شاعروں کے وجود کے قائل ہیں، جن میں سے صرف ایک کا عہد محمودی کے شاعروں میں شمار ہے اور وہ فرہنگ نگار اسدی نہیں۔ اس سے قطع نظر، غالب کے نزدیک جب فرہنگ نگاری کا آغاز تین چار سو برس قبل ہی سے ہوا تھا تو عہد محمودی کے فرہنگ نگار کہاں سے آ گئے؟ یہ استدلال عجیب ہے کہ فارسی لغات میں اختلاف لفظ و معنی پایا جاتا ہے اس لیے فرہنگ اسدی کا وجود ہی نہیں۔ لغات کے صور و معانی میں اختلافات اسی صورت میں نہیں ہو سکتے تھے کہ ہر عہد کے ایرانی ماہر لسانیات اسدی کے ہر قول پر آمنا و صدقنا کہتے آتے اسکی فرہنگ میں کل فارسی لغات جمع کیے گئے ہوتے، اور بعد کو زبان میں نہ کوئی نیا لغت داخل ہوتا اور نہ کسی قسم کا تغیر راہ پاتا۔

۳۔ برہان قاطع

برہان قاطع مؤلفہ محمد حسین، برہان[۳۵] تخلص ابن خلف التبریزی ۱۰۶۲ھ میں تمام ہوئی۔ ممکن ہے کہ اسے ہندوستان کے کچھ لوگ بقول غالب "عرش المعرفت" (ل ۱۴۰) سمجھتے ہوں، لیکن خود برہان[۳۶] غریب نے محقق ہونے کا مطلقاً دعویٰ نہیں کیا۔ وہ اپنے دیباچے میں لکھتے ہیں:

"کمترین بندگان . . میخواست کہ جمیع لغات فارسی و پہلوی و دری و یونانی و سریانی و رومی و بعضے از لغات عربی و لغات زند و پازند و لغات مشترکہ و لغات غریبہ و متفرقہ و اصطلاحات فارسی و استعارات و کنایات بہ عربی آمیختہ و جمیع فوائد فرہنگ جہانگیری و مجمع الفرس سروری و سرمۂ سلیمانی و صحاح الادویۂ حسین الانصاری . . بطریق ایجاز بنویسد و آں بہ ہیچ وجہ صورت نمی بست مگر بہ اسقاط شواہد و زوائد، بنا براں از ہر دو دیدہ پوشیدہ بلغات و معانی آں اکتفا و اختصار نمود و ہمہ را جمع کردہ جداگانہ کتابے ساخت . . استدعا از اہل تمیز و انصاف . . آنست کہ چوں بہ لفظے از الفاظ یا اسمے از اسما یا معانی نقیضہ و امثال اینہا برخورند، زبان اعتراض را بکام خاموشی و دیدۂ عیب ساز را بسرمۂ پردہ پوشی بکشند، چہ فقیر جامع لغات و تابع ارباب لغت است نہ واضع" ص۱

گیارھویں صدی کے فارسی دانان ہند نے برہان کی نسبت کیا رائے قائم کی تھی، اسکی مجھے خبر نہیں،

لیکن اس صدی کی قلمی نسخوں کا بہ کثرت ملنا اس پر دلالت کرتا ہے کہ اسے مقبولیت ضرور حاصل ہوئی تھی۔ بارھویں صدی میں ساطع کشمیری نے اس کا خلاصہ تیار کیا، جس سے اس صدی میں بھی اسکی مقبولیت کا پتا چلتا ہے، لیکن خان آرزو کو برہان کا پایۂ تحقیق[۳۷] پست نظر آیا اور انھوں نے سراج اللغۃ کے دفتر میں اس پر بہ کثرت اعتراضات کیے۔ برہان کی خوش بختی کہ اس کتاب کو مقبولیت حاصل نہ ہوئی، اور عام فارسی دانوں کو اسکی خبر بھی نہیں ہوئی کہ خان آرزو نے اس کے بارے میں کیا کیا لکھا ہے۔ تیرھویں صدی میں اسکی مقبولیت دیکھکر روبک کو اس کے طبع کرانے کا خیال آیا، اور اس نے اسکی تقیح میں متعدد ہندوستانی فارسی دانوں کے علاوہ دو ایرانیوں سے بھی مدد لی۔ نسخۂ روبک کا انگریزی مقدمہ خود روبک اور فارسی سید کرم حسین بلگرامی کا لکھا ہوا ہے۔ حواشی روبک[۳۸] کے تحریر کردہ ہیں، مگر جیسا کہ اس نے خود اعتراف کیا ہے، تارنی چرن متر نے اسے مدد دی تھی۔ ملحقات کو جو خاص خاص قلمی نسخوں کے حواشی میں تھے روبک نے کتاب کے آخر میں درج کیا اور خود بھی ان میں بہت سے لغات کا اضافہ کیا اور مؤخر الذکر و متقدم الذکر میں تمیز کے لیے رموز استعمال کیے۔ روبک کا نسخہ ۱۸۱۸ء میں چھپا تھا۔ اس کے چار برس بعد یہ کتاب پھر طبع ہوئی اور تیسری بار ۱۸۳۴ء میں چھپی، طبع ثالث کے ناشر حکیم عبد المجید تھے، اور اس کے سرورق میں صراحۃً مرقوم ہے کہ یہ نسخہ، روبک کی نقل ہے۔ حواشی اور ملحقات مع اضافات اس میں اسی طرح ہیں جس طرح نسخۂ روبک میں ہیں، مگر حکیم صاحب نے دونوں دیباچے حذف کر دیے ہیں۔ طبع ۳ کے بعد یہ خود کلکتہ اور ہند کے مختلف مقامات سے متعدد مرتبہ شائع ہوئی ہے۔ برہان کی قدر ہندوستان کے باہر بھی ہوئی، چناں چہ اس کا ترکی ترجمہ دو بار طبع[۳۹] ہو چکا ہے اور یہ کم از کم ایک بار ایران میں بھی چھپی ہے۔

غالب کے زمانے میں برہان نہ صرف مقبول تھی، بل کہ ایک معتبر کتاب سمجھی جاتی تھی۔ قتیل اپنے ایک شاگرد کو لکھتا ہے، "یارا.. بمعنی یارہ بہ نظر فقیر نرسیدہ، لیکن اینہم نمیگویم کہ.. غلطست؛ صورت اینست کہ اگر ایں لفظ را در برہان قاطع دیدہ اید مضائقہ ندارد و الّا بار دیگر آخر آں ہای ہوز نوشتہ باشید و بعد از ہیں ہر لفظی کہ غیر مشہور باشد آنرا در کتاب (در آں کتاب ؟) دیدۂ باطینان

تمام بنولیسید، رقعات مرزا قتیل ص[۴۱] ۔ غالب نے قاطع کا آغاز ۱۸۵۸ء میں کیا تھا اور اسکا انطباع ۱۸۶۲ء میں ہوا تھا۔ برہان کے مطالعے کا غالب کو کافی وقت ملا تھا، اور کتاب تیسری چوتھی نظر کے بعد کاتب سے صاف کرائی گئی تھی (عود ص[۲۹]) اور اس کے بعد بھی قبل اس سے کہ یہ چھپے اس میں ترمیم ہوئی ہے۔ اشاعت اول کی کتابت تسلیم (استاد حسرت موہانی) نے کی تھی جو خود فارسی داں تھے اور اشاعت اکے ساتھ ایک غلط نامہ بھی تھا، لیکن اس پر قناعت نہ کرکے غالب نے نظر بہ ظاہر خود اس غلط نامے کا تتمہ بھی تیار کیا تھا جو خاص خاص اصحاب[۴۲] کو بھیجا تھا۔ قاطع کی اشاعت ۲ دہلی میں ۱۸۶۵ء میں طبع ہوئی اور ظاہر اطباعت کی نگرانی خود غالب نے کی تھی۔ اس کے ساتھ بھی ایک غلط نامہ ہے۔ اس سلسلے میں اور بھی کئی کتابیں غالب کے قلم سے نکلی ہیں جن میں سب سے آخر تیغ ہے جس کا سالِ انطباع ۱۸۶۷ء ہے۔ ان امور کے بالتفصیل ذکر سے یہ دکھانا مقصود ہے کہ قاطع اور اس سے متعلقہ کتابیں سرسری فکر کا نتیجہ نہیں۔ برہان کے بارے میں غالب نے بہ حیثیت مجموعی کیا رائے قائم کی تھی، اس پر ان کے اعتراضات کس نوع کے ہیں، اس کا پتا ذیل کے اقتباس سے ملے گا جو دیباچۂ قاطع سے ماخوذ ہے:

"جامع لغات نہ بہ حسن معنا سری دارد ونہ بہ جوہر لفظ نظری۔ رعایت لفظ[۴۳] سے ہیں دچار ہیں از ہر لغت وافزودن شمارۂ لغات بہر صورت پیش نہاد.. اوست؛ نہ در آں روش از برہم خوردن قاعدۂ استخراج پروا دارد ونہ دریں خواہش از اندراج یافتن مہملات ننگ۔ ہر مصدر لغتیت و ہر کلمۂ مشتق لغتے۔ صدرہ آں بینی کہ مصدری را با برخی از مشتقات جلوہ دادو با فزودن بای .. زائدہ سرتا سر دگر بارہ نورد از ہم گشاد۔ چوں بدینمایہ پرگوئی نیز دلش از غصہ خالی نشد، نقد روی دست بای عربی وکاف تازی را دوبارہ در مشہد۔ بای پہلوی وکاف فارسی بر طبق اظہار نہاد۔ از قلب و امالہ و مدو قصر و سکون و حرکت و تخفیف و تصحیف و پارسی و عربی و مفتوح و مکسور قطع نظر است۔ ہر لفظ بہ اندک تبدل و

تغیر لغتی دیگر و ہر لغت را بیانی دیگر است۔ کاش ہمیں باشد و آفریدن لفظ نہ آئیں باشد۔ بیشتر الفاظ غریب[۴۲] مع آرد و آنچہ نہ نگاشتہ اند مینگارد، چنانکہ کمال اسمٰعیل را خلاق المعانی لقب است اگر ایں بزرگوار را خلاق الالفاظ خوانند چہ عجب است۔ جز لغتی چند کہ از دساتیر آوردہ یا دیگر لغات اندک کہ در آں تصرف بکار نبردہ ہمہ آشوب چشم است و آزار دل۔ زہی نگارش کہ اگر گاہی ناگاہی بد انساں بودی کہ طبع از دیدن آں نیا شفتی، ہر آئینہ آنچناں بودی کہ خرد آنرا نپذیرفتی۔ با ایں ہمہ کوشش .. ننوشتہ ام مگراز.. صد یکی۔ ہمانا میخواستم نوشت و میدانستم نوشت اما بہ سبب انبوہی بیانہای ژولیدۂ جامع مجموع[۴۳] نتوانستم نوشت" دک صہ[۳]

غالب کا دعویٰ ہے کہ اگر تھوڑے سے لغات سے قطع نظر کرلی جائے" تو برہان محض مہملات کا ایک مجموعہ رہ جاتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ اس کے بھی مدعی ہیں کہ مجھے اس کے جملہ اغلاط سے واقفیت ہے، اور قاطع میں سب کا ذکر نہیں کرتا تو صرف اس لیے کہ اغلاط بہت ہیں۔ اس سلسلے میں میں صرف یہ کہوں گا کہ برہان ۱۲×۹ انچ کے ۸۸۰ صفحات پر مشتمل ہے اور مقدمہ و ملحقات اس کے علاوہ ہیں، قاطع کی اشاعت ۲ کا وہ حصہ جس میں برہان پر اعتراضات ہیں، ۹×۵½ انچ کے ۱۲۰ صفحوں (۱۹ سطریں فی صفحہ) میں ہے۔ برہان کے جن لغات پر غالب معترض ہیں، وہ ان لغات کا جو برہان میں ہیں پچاسواں حصہ بھی نہ ہوں گے۔ اور اگر قاطع سے وہ اصولی اعتراض جن کی خواہ مخواہ تکرار ہوئی ہے اور وہ عبارات جنکی غرض محض استہزا ہے نکال دیے جائیں، تو شاید ہی پچاس صفحوں سے زیادہ بچیں۔ برہان خود محقق ہونے کا دعویٰ نہیں کرتا، اور یہ انکسار نہیں، حقیقت ہے، لیکن اسکی کتاب اتنی لچر بھی نہیں جتنی غالب اور ان کے مقلدین کا خیال ہے۔ اس سلسلے میں شیرانی کے ایک خط کا اقتباس توجہ طلب ہے۔ یہ خط میرے نام ہے اور اقتباس ذیل غ میں شائع ہو چکا ہے:

"غالب کو فنِ لغت اور اس کی روایات سے کچھ دل چسپی نہیں معلوم ہوتی، ورنہ ایک ایسے شخص کو جو ان سے دو صدی قبل گزرا ہے اور جس کا دعویٰ ہے کہ میری حیثیت ایک مدوّن کی ہے نہ موجد کی، اپنی طبّاعی اور ذہانت کا نشانہ نہ بناتے؛ جو اغلاط مرزا صاحب نے برہان کے سر تھوپی ہیں وہی غلطیاں تمام فرہنگ نگار جو صاحب برہان کے پیش رو ہیں کر رہے ہیں، اور یہ فرہنگ نگار ایک دو نہیں، دو درجن سے زیادہ ہیں، جو دسویں، نویں اور آٹھویں صدی ہجری میں گزرے ہیں، اور اپنی عمروں کا ایک بڑا حصہ صرف کرکے یہ لغات تیار کرتے ہیں۔ اب ایک ناقل اور مرتب پر مرزا کا غصہ نکالنا محض بے کار معلوم ہوتا ہے۔ برہان قاطع کی قدر اس وقت معلوم ہوتی ہے جب خود ایرانیوں کو اس کا حوالہ دیتے دیکھتے ہیں۔" (غ ص ۱۳۰)

زمانۂ حال کے ایرانی محققین (قزوینی، بہار، عباس اقبال، سعید نفیسی وغیرہ) میں سے شاید ہی کوئی ہو جو بے تکلف برہان کا حوالہ نہ دیتا ہو۔ یغما معاصر غالب کے ہاتھ کا لکھا ہوا اس کا ایک قلمی نسخہ اب تک موجود ہے (مغ ۵ ص ۴۱) اور ایران میں دساتیری الفاظ کا رواج اسی کی بہ دولت ہوا۔ شیرانی کے قول کے بموجب تو ایرانی برہان کی قدر کرتے ہیں، لیکن بعض ہندی اور پاکستانی مدّاحانِ غالب یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ ایرانی غالب کے ان اعتراضات کی جو انھوں نے برہان پر کیے ہیں، تصدیق کرتے ہیں، جناب مہر فرماتے ہیں:

"برہان .. کے متعلق .. ہدایت[۴۵] نے .. ناصری کے مقدمے میں جو کچھ لکھا ہے، اتمام بحث کے لیے اس کا حوالہ دے دینا مناسب ہوگا۔ وہ فرماتے ہیں کہ 'چہل پنجاہ سال ازیں پیش فرمانروای ہندوستان جمعی از فضلای ایران و مسیحیان و زردشتیان را ترتیب و جمع کردہ .. بہ تصحیح .. برہان .. مامور ساختہ و بعد رجوع بہ کتب معتبرۂ مختلف تصحیح لغات برہان تنقیح یافتہ، پھر فرماتے ہیں کہ برہان .. میں جو لغات خالی از شواہد ہیں، بر آں اعتبار نشاید و ہر یک از کنایات را لغت علیحدہ شمردہ و لغات غیر مستعمل درس بانی عربی و ترکی و زند و پازند

و مکرّرات لغت و تبدیلات تطویل بلا طائل درمیان آوردہ و فقیر تصدیق میکنم کہ حق بامعترض است‘‘، اس کے بعد اس ہنگامے کے لیے کون سی وجہ جواز باقی رہ جاتی ہے جو .. غالب کی قاطع .. کے خلاف ہندوستان کے دعوے داروں نے بپا کیا تھا‘‘؟‘‘ غ ص ۴۷

ہدایت اس معارضے سے جو ہند میں برہان کے بارے میں ہوا تھا، واقف تھا یا نہیں، اور غالب و حامیانِ بُرہان کی کتابیں اس کی نظر سے گزری تھیں یا نہیں، اس کے متعلق قطعی طور پر کچھ کہنا ممکن نہیں، لیکن، یہ بات بے خوفِ تردید کہی جا سکتی ہے کہ اس میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں جس سے یہ مترشح ہوتا ہو کہ وہ اس معارضے سے کسی قسم کی آگاہی رکھتا ہے۔ ہدایت نے جن اعتراضات کی تصدیق کی ہے وہ غالب نہیں، صاحبِ جامع کے اعتراضات ہیں، جو نہایت مجمل واقع ہوئے ہیں، اور یہ سوال ہی نہیں پیدا ہوتا کہ صاحب جامع غالب کے اعتراضات سے واقف ہے، اس لیے کہ اس کی اشاعت قاطع سے کئی سال پہلے ہوئی تھی۔ غالب کے اعتراضات کا ذکر ان دونوں میں نہیں، لیکن، بیشتر مابہ النزاع لغات موجود ہیں؛ اور ان دونوں کے بالاستیعاب مطالعے سے یہ بات قطعی طور پر ثابت ہو جاتی ہے کہ صاحب جامع اگر مختلف فیہ امور میں کم از کم نوے فی صدی برہان کا ہم نوا ہے، تو ہدایت کم از کم اسّی فی صدی امور میں اس سے اتفاق رکھتا ہے، اور برہان و غالب کے جھگڑے کا فیصلہ ان دونوں کتابوں پر چھوڑ دیا جائے تو غالب کو بری طرح شکست ہوگی۔

برہان پر غالب کا سب سے سنگین اعتراض یہ ہے کہ وہ ’خلاق الالفاظ‘ ہے، اور ایسی لغات لکھتا ہے جو کسی نے نہیں لکھیں۔ اس کا سروکار علم سے نہیں، اخلاق سے ہے اور اعتراض صحیح ہے تو وہ سخت ملامت کا سزاوار ہے، لیکن، یہ غالب کا محض قیاس تھا کہ برہان کی کچھ لغات کسی اور کتاب میں نہیں ملتیں، اور حامیانِ برہان کو غالب کے اعتراض کی تردید میں کچھ دشواری نہ ہوئی۔ فرہنگوں کی

طرف رجوع کیے بغیر، اس قسم کا اعتراض برہان کے ساتھ زیادتی تو تھی ہی اپنے ساتھ بھی زیادتی تھی۔

غالب کا یہ اعتراض کہ بہت سے لغات محض تصحیف کی بہ دولت برہان میں داخل ہو گئے ہیں، صحیح ہے، مگر یہ اعتراض ایرانی فرہنگ نگاروں پر بھی وارد ہوتا ہے۔ برہان کو جس لغت کی جتنی شکلیں ملیں اس نے سب درج کر دیں، اور بیشتر یہ بتانے کی ضرورت نہ سمجھی کہ صحیح شکل کیا ہے۔ اس کی وجہ معلومات کی کمی ہے، مگر غالب کا حال باوجود دعوائے ہمہ دانی اس سے بہتر نہیں۔ قاطع میں ایک جگہ ارشاد فرماتے ہیں: 'ہاں، دیدہ وراں انصاف الصاف مراخوی از جبیں فرو چکید تا ایں ہمہ خس و خار از راہ لغت فرو رُفتہ ام۔۔ در فصل جیم عربی مع النون (یہ بروزن کینہ ور نہیں، جینہ ور بروزن کینہ ور فصل ج مع الیا میں ہے۔) جینور بروزن کینہ ور و در فصل جیم فارسی مع الیا چینود ۔۔ و در فصل خائے تخذ مع النون خنبور بروزن طنبور و ہمدریں فصل خنبور بروزن حلی گرو در فصل خا مع الیا خینور بروزن ۔ ز خبر شش اسم از بہر پل صراط آورد۔ پندارم در تصحیف خوانی نیز ہمتی قوی و نظری ہمہ جارس نداشت کہ بسیاری از الفاظ را کہ یکی از آنہا چینور است فرو گذاشت، (اس کے بعد یہ لکھتے ہیں کہ پُل صراط معتقدات زردشتیاں میں نہیں، فارسی میں اس کے لیے نام کہاں سے آیا، اور استیلائے اسلام کے بعد یہ نام رکھا گیا ہے تو میرا سوال یہ ہے کہ ان چھ میں سے صحیح کون ہے، (دک صـ۶۸)۔ غالب نے صرف یہ بتانے کے لیے کہ برہان میں ایک لغت چھ شکلوں میں آیا ہے، اپنی کتاب کی ۱۵ سطریں لی ہیں، اور خود انھیں یہ علم نہیں کہ صحیح شکل کیا ہے، حال آنکہ وہ دبستان مذاہب کی طرف بھی رجوع کرتے تو صحیح شکل کا پتا چل جاتا۔ آزفنداق کے متعلق بھی ان کی یہی کیفیت ہے، برہان پر تو طعنہ زن ہیں کہ وہ صحیح شکل نہ بتا سکا، لیکن خود یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ یہ کوئی لغت (خاص کسی شکل میں ہو) ہے بھی یا نہیں (دک صـ۱۹) اس فصل میں آگے چل کر بھی اس کا ذکر ہے)۔ غالب

دوسروں کو ملامت کرتی ہیں کہ وہ تصحیف کے پھندے میں بُری طرح پھنسے ہوئے ہیں، لیکن خود ان کا یہی حال ہے۔

بعض مداحانِ غالب کا خیال ہے کہ برہان پر غالب کے اعتراضات میں فروعی غلطیاں ممکن ہے کہ بہت ہوں، لیکن قاطع میں فرہنگ نگاری سے متعلق اصولی بحثیں اعلیٰ درجے کی ہیں، اور قاطع کی تنقید میں انھیں کو زیادہ اہمیت حاصل ہونی چاہیے۔ غالب نے قاطع میں فرہنگ نگاری کے بارے میں کچھ اصولی باتیں ضرور لکھی ہیں، اور یہ بہ استثنائے بعض دیباچے کے اس اقتباس میں موجود ہیں جو میں نے اوپر نقل کیا ہے۔ کتاب میں بعض اور باتیں بھی ہیں، لیکن کسی مقام پر اتنی طویل بحث بھی نہیں، جتنی یہ ہے۔ اس بحث میں کتنی گہرائی ہے، ناظرین اس کا اندازہ خود کر سکتے ہیں۔ اس موقع پر کل اصولی اعتراضات سے بحث کی گنجایش نہیں، میں چند اہم اعتراضات کے ذکر پر اکتفا کروں گا:

(۱) غالب کی قطعی رائے ہے کہ فرہنگوں میں مشہور الفاظ کا شمول مناسب نہیں، اور اگلے زمانے میں اور لوگ بھی ان کے ہم خیال رہے ہیں، چناں چہ خود برہان میں بہت سے مشہور الفاظ نہیں ملتے، مگر عہدِ حاضر کو غالب سے اتفاق نہیں۔ قزوینی نے غالب کے ہم نواؤں کے متعلق لکھا ہے کہ یہ لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ "آنچہ در نزد ایشاں معروف است، در نزد سائرین نیز معروف است، و آنچہ در بلاد ایشاں معروف است، در سائر بلاد نیز معروف است و آنچہ در عصر ایشاں معروف است در جمیع اعصار آیتہ برائے جمیع اخلاف و آیندگان ہما نطور معروف خواہد ماند" (بیست مقالہ ۲ ص۶۵) اس سلسلے میں اور باتیں بھی ہیں جن پر غالب نے غور نہیں کیا: (۱) بہت سے مشہور الفاظ ہیں جن کی غلط شکلیں رائج ہیں، اور فرہنگ نگار بھی انھیں قلم انداز کر دیں تو غلطی کی تصحیح کی کوئی صورت ہی نہیں۔ ایسے الفاظ کا شمول خاص طور پر ان فرہنگوں میں جو ہند میں تالیف ہوئی ہیں، لازم ہے۔

(ب) مشہور الفاظ کے مشہور معنی لازماً صحیح نہیں ہوتے، اور مشہور معنی کے علاوہ اور معنی بھی ہوتے ہیں جو عام طور پر معلوم نہیں ہوتے۔ (ج) مشہور الفاظ کی اصل کے متعلق لوگ غلط فہمیوں میں مبتلا ہوتے ہیں، اور لغات میں ان کے عدم اندراج کے معنی یہ ہوں گے کہ یہ غلط فہمیاں باقی رہیں۔

(۲) غالب کی رائے ہے کہ وہ کنایات و استعارات جو کسی خاص شاعر کے استعمال کردہ ہیں اور مبتذل نہیں ہونے پائے فرہنگوں میں داخل نہ ہونے چاہییں۔ یہ اعتراض بالکل صحیح ہے، لیکن، ایسے استعارات و کنایات زیادہ تر ان فرہنگوں میں ملتے ہیں جو ہند میں لکھی گئی ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے مؤلفین کی غرض اصلی یہ تھی کہ درس کی فارسی کتابیں اور مشہور اساتذہ کا کلام پڑھنے اور پڑھانے میں مدد ملے، جیسا کہ مؤید الفضلا کے اقتباسِ ذیل سے واضح ہے:

"این نسخہ کافی و شافیست برای خواندن و سبق گفتن، شاہ نامۂ فردوسی .. و خمسۂ .. نظامی .. وسنۂ سنائی و دواوین خاقانی و الوزی و ظہیر .. و عبہری و حافظ و سلمان ساوجی و سعدی و خسرو و جز آں"

غالب نے جہاں اس پر اعتراض کیا تھا، سیکڑوں دوائیں[47] اور ان کی خاصیتوں کے متعلق برہان نے جو کچھ لکھا ہے، اس پر بھی اعتراض کرتے۔ استعارات و کنایات مذکورہ کے شمول کی تو وجہ بھی ہو سکتی ہے، ادویہ اور ان کی خاصیتوں کا ذکر تو کسی طرح جائز[48] ہی نہیں قرار دیا جا سکتا، ان کے لیے خاص فرہنگیں پہلے سے موجود تھیں۔ اس سے قطع نظر، یہ بات بالکل واضح ہے کہ غالب نے ہندوستانی فرہنگ نگاروں کے مطمح نظر کو سمجھنے کی مطلق کوشش نہیں کی۔ ایک دو جگہ غالب نے وہ شعر جس میں استعارہ یا کنایہ (مندرجۂ برہان) آیا ہے، نقل کر کے یہ ثابت کرنا چاہا ہے کہ برہان کے بیان کردہ[49] معنی درست نہیں، لیکن عموماً وہ یا تو صرف یہ کہتے ہیں کہ فرہنگ میں شمول درست نہیں، یا یہ دکھائے بغیر کہ استعارہ یا کنایہ کہاں سے ماخوذ ہے وہ اس کے مفہوم کو غلط بتاتے ہیں۔ بعض مواقع پر تو انھوں نے قطعاً

انکار کیا ہی کہ استعارہ یا کنایۂ زیر بحث وجودِ خارجی رکھتا ہی:

۱) برہان میں پاسبانِ طارم نہم کنایہ از۔۔ زحل، مرقوم ہی۔ غالب کہتے ہیں کہ جای زحل بر فلک ہفتم است نہ بر فلک نہم و طارم نہم عرش است و بر عرش از ثابت و سیار نشان نیست۔۔ دکنی۔۔ میگویدکہ من ناقلم نہ واضع ما ہم نشنوئیم کہ جز ایں بزرگ بول و براز را پاچایہ وزن شبیر دہندہ را پاراچ و زحل را پاسباں طارم نہم کہ گفتہ است، دک ص۴۷۔ پاسباں طارم نہم مؤید الفضلا میں موجود ہی، اس لیے یہ اعتراض تو رفع ہو گیا کہ برہان کا اختراع ہی، رہا یہ سوال کہ یہ آیا کہاں سے ہی تو یہ بالکل ظاہر ہی کہ ظہیر کی شعر "زہی ضمیر الخ" سے لیا گیا ہی:

زماہ رایتِ او چوں خجل شود خورشید　　بزیر سایۂ شب در کنند پنہانش
زہی ضمیر تو از لازمانِ آں حضرت　　کہ پاسبانِ نہم طارم است در بانش، ص۹۵

۲) برہان میں ہی "شش ضرب نتیجۂ خوب کنایہ از گوہر و زر باشد و کنایہ از مشک و کنایہ از شکر و عسل و اقسام میوہ ہاست و بحذف ضرب ہم بنظر آمدہ"، غالب نے اس پر قاطع کی اشاعت ۲ میں اعتراض کیا ہی کہ یہ کیا جہل بات کہی ہی اور کسی فرہنگ میں بھی نہیں ص۴۸۔ شش ضرب نتیجۂ خوب اور شش نتیجۂ خوب مؤید الفضلا میں ہی، اس لیے کسی فرہنگ میں نہ ہونے کا اعتراض غلط ہی۔ میرا خیال ہی کہ شش نتیجۂ خوب انوری کی اشعار ذیل سے لیا گیا ہی:

زبہر جشن تو دائم بہ شش نتیجۂ خوب　　زفر بخت تو آبستن است شش مسکن
صدف بگوہر و نافہ بمشک و نے بشکر　　شجر بمیوہ و خارا بزر و خار بمن، ص۳۱۱

۳) ملحقات میں "آبای گلوگیر کنایہ از سرور و عیش جہاں و کنایہ از غم دنیا و شادی کہ بجہت فوت دشمن کنند"، غالب فرماتی ہیں کہ "من ہیچگاہ نشنیدہ ام"، دک ص۱۲۸ یہ بھی مؤید الفضلا میں ہی اور صریحاً خاقانی کی شعر ذیل سے لیا گیا ہی، مگر خاقانی کی یہاں اباہی، آبا بالمد نہیں:

"ازیں حریف گلو بر حذر گزید حذر　　ازیں ابای گلوگیر ابا نمودِ ابا"، ص۲۰۳

۴) ماہو چی چشمہ خضر کنایہ از زبان و دہان معشوقست برہان۔ غالب کی

نزدیک یہ ماہی چشمۂ خضر ہی (اس فصل میں آگے چل کر دکھایا جائے گا کہ برہان میں دراصل ماہی و چشمۂ خضر ہی)۔ یہ بھی خاقانی کی ایک شعر سی ماخوذ ہی:

'زباں در آں دہن پاک گفتۂ کہ مگر — میانِ چشمۂ خضر است ماہی گویا' ص۲۰۳

۵) برہان میں نعمت کدہ بہ معنی بہشت ہی، غالب کو اس پر اعتراض ہی (دک ص۱۱۶) یہ خاقانی کی تحفۃ العراقین کی شعر ذیل سی لیا گیا ہی:

'چوں راہ عراق در کشیدم — نعمت کدۂ بہشت دیدم' ص۳۳

۶) منقارِ گل برہان میں بہ معنی زباں ہی، غالب حامیانِ برہان سی مستفسر ہیں کہ یہ کنایہ کس کا تجویز کردہ ہی (دک ص۱۱۱)۔ منقارِ گل مؤید الفضلا میں بحوالۂ شرح مخزن الاسرار درج ہی، نظامی کا شعر جس میں یہ آیا ہی یہ ہی:

'جان تراشیدہ بہ منقار گل — فکرت خائیدہ بدندانِ دل' مخزن ص۴۶

۷) "وجود سازِ معادن کنایہ از آفتاب میگویند مگر این ہنر در قاف شنیدہ باشد۔ در پیدائش معدنیات نظر آفتاب را دخلِ تمامست، لیکن در غرابتِ این کنایہ کلامست" دک ص۱۲۵۔ ماخوذ از شعر انوری:

'ز نام تو دہن سکہ گر ببندد چرخ — وجود سازِ معادن قرینِ قاروں باد' ص۱۱۱

(۳) غالب کا ایک اعتراض یہ ہی کہ برہان سندیں نہیں دیتا، جس کی وجہ ان کی نزدیک یہ ہی کہ وہ لغات کا اختراع کرتا ہی (دک ص۱۰۵)۔ یہ صحیح ہی کہ وہ سندیں بہت کم دیتا ہی، مگر اس کی وجہ وہ ہی جو خود اس نی اپنی دیباچی میں بتائی ہی، وہ نہیں جو غالب کہتی ہیں۔ (رجوع بہ آغاز فصل ہذا) سند کا نہ دینا اور بات ہی اور سند کا نہ ہونا اور بات ہی؛ اور شاید ہی کوئی .... بات برہان کی قلم سی ایسی نکلی ہو، جس کی قوی یا ضعیف سند اس کی پاس موجود نہ ہو۔ اس سی قطع نظر، اسناد کا عدم اندراج برہان کی ساتھ مخصوص نہیں، ہر زبان میں بہ کثرت ایسی کتب لغات موجود ہیں، جن میں اسناد موجود نہیں، اور آج کل بھی انگریزی، فرانسیسی، المانی اور دنیا کی دوسری ترقی یافتہ زبانوں میں ایسی کتب لغات لکھی

جا رہی ہیں کمال یہ ہے کہ خود غالب نے قاطع میں برای نام اسناد پیش کیے ہیں اور اس کی اشاعت کے بعد سند مانگے جانے پر بھی اکثر اس سے گریز کرتے ہیں۔ انھیں برہان پر اعتراض کرنے کا حق نہیں پہنچتا۔

(۴)، برہان میں اختتام کتاب کے بعد کچھ لغات متفرقات کے عنوان سے بہ ترتیب حروف تہجی درج ہیں، غالب کا اعتراض ہے کہ ان کے الگ لکھے جانے کی وجہ سمجھ میں نہیں آتی دک ص ۱۳۰۔ یہ اعتراض بالکل بجا ہے۔

(۵)، غالب کا اعتراض ہے کہ مصادر کے مشتقات کا ذکر نہیں چاہیے، صرف مصدر کے معنی بتا دینا کافی ہے دک ص ۴۲۔ یہ اعتراض صریحاً غلط ہے، فرہنگ نگاروں کا فرض ہے کہ وہ ایسی مشتقات جن کے ہونے نہ ہونے یا جن کی صورت سے متعلق اختلاف کی گنجایش ہے، ضرور درج کریں۔

(۶) غالب لکھتے ہیں کہ مصدر پہلے اور مشتقات بعد کو درج ہونے چاہییں۔ برہان کی یہ روش نہیں، غالب کا اس کے متعلق یہ ارشاد ہے: 'آں دیو کہ رہنمای اوست در سویدای دلش افگندہ باشد کہ ہستی آدم زاد پیش از وجود آدمست وجود آدم از بنی آدم مؤخر۔ اگر گو بند کہ این تقدیم و تاخیر از بہر رعایت لفظ (حرف چاہیے) سوم و چہارم است، گویم کہ آں لزوم مالایلزم است و تقدیم مصدر بر مشتقات لازم بل الزم' دگ ص ۳۵۔ فرہنگ صرف کی کتاب نہیں کہ مصدر پہلے اور اس کے بعد مشتقات لکھے جائیں۔ عہد حاضر کا کوئی فرہنگ نگار غالب کے بتائے ہوئے قاعدے پر عمل نہیں کرتا۔

(۷)، غالب کی رای میں ایک لغت کی جتنی شکلیں ہیں، سب کی سب ایک جگہ ایک لغت کے تحت درج ہونی چاہییں: 'ہر لغت را باندک تغیّر و تبدل لغتے آخر قرار دادن کدام آئین است، مگر در تحت یک لغت ہمہ تغیرات نمی توانست نوشت'، دک ص ۲۵ اس قاعدے پر بھی عہد حاضر کے کسی فرہنگ نگار کا عمل نہیں۔

اعتراض لوگ اپنی اپنی سمجھ اور مبلغ علم کے مطابق کرتے ہیں، اس لیے یہ امید کہ غلط اعتراض بالکل نہ ہوں، فضول ہے، لیکن ہر ذمہ دار اور خود دار شخص سے دو باتوں کی توقع ضرور ہوتی ہے: ایک یہ کہ معترض علیہ کی طرف کوئی ایسی بات منسوب نہ کی جائے جس کا اس سے سروکار نہیں؛ دوسری یہ کہ علمی بحث میں فحش و دشنام سے کام نہ لیا جائے۔ افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ ان دونوں معاملات میں غالب کا رویہ نہایت مایوس کن ہے۔

غالب کو چاہیے تھا کہ قاطع کی تصنیف کے وقت صرف نسخۂ عبد المجید پر بھروسا نہ کرتے اور برہان کے اور نسخے بھی پیش نظر رکھتے، اور وہ چاہتے تو یہ کچھ دشوار نہ تھا۔ قاطع کی تصنیف کئی سال میں ہوئی ہے اور دوران تصنیف میں ان کا رام پور جانا بھی ہوا ہے۔ دہلی نہیں تو رام پور میں اس کے متعدد نسخے ضرور ہوں گے، اور ریاست سے جو ان کے تعلقات تھے، ان کی وجہ سے یہ نسخے انھیں مل بھی سکتے تھے، لیکن یہ تو بڑی بات تھی، غالب سے یہ بھی نہ ہو سکا کہ وہ اپنے کو ایسے اعتراض کرنے سے باز رکھ سکیں جو نسخۂ عبد المجید کے مطابق بھی خلاف واقع ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ توجہ منعطف کرانے پر بھی انھوں نے یہ اعتراض واپس نہیں لیے۔

(الف) غالب کا اعتراض ہے کہ زمزم کو زم زم کیوں لکھا (دک ص۱۲)، مگر برہان میں زمزم ہی ہے۔ (اس موقع پر اور اس بحث میں آئندہ بھی برہان سے مراد نسخۂ حکیم عبد المجید ہے)

(ب) غالب اپنی حیرانی کا اظہار کرتے ہیں کہ ماہوچے چشمۂ خضر کیا ہے اور اس کی جگہ ماہی چشمۂ خضر تجویز کرتے ہیں دک ص۱۱۲، مگر برہان میں ماہی و چشمۂ خضر ہے۔

(ج) غالب معترض ہیں کہ برہان نے آذرم کے بارے میں یہ مہمل بات لکھی ہے کہ "اسپیرا گویند کہ نمد زین اُو دنیم باشد" دک ص۱۵، لیکن برہان میں زین اپنے ہے۔

(د) اعتراض کہ برہان نے "ناطوری" کے معنی "مزارع" بتائے ہیں دک ص۱۱۳

مگر اس میں یہ عبارت ہے: کشت بانرا گویند کہ زراعت نگاہدارندہ باشد۔

(ہ) غالب کہتے ہیں کہ سرایاں کی معنی 'خوانندگی و گویندگی' لکھے ہیں دک ص۷۹۔ برہان نے 'خوانندگی و گویندگی و نغمہ سرائی کناں' لکھا ہے یعنی خوانندگی کناں، گویندگی کناں اور نغمہ سرائی کناں۔

(و) غالب نے برہان کو ملامت کی ہے کہ اس نے آرفنداک (بہ رای قرشت)، ارز فنداک، آژفنداک اور آفنداک چار مستقل فصلوں میں اور آورنگ اور اس کی تین اور شکلیں تین مستقل فصلوں میں لکھی ہیں اور اس طرح ایک ورق ضائع کیا ہے دک ص۱۹ مگر آفنداک کسی مطبوعہ یا قلمی نسخے میں میری نظر سے نہیں گزرا۔ رہی یہ بات کہ ہر لغت کے لیے ایک مستقل فصل ہے، تو یہ بالکل بے اصل ہے۔ برہان باب کو گفتار اور فصل کو بیان کہتا ہے اور کل لغات مذکورہ ایک ہی فصل میں ہیں ایک ورق ضائع کرنا بھی خلاف واقعہ ہے؛ ان تمام لغات نے کل ۱۱ سطریں لی ہیں، اور نسخۂ عبدالمجید کے ہر ورق میں عموماً ۱۴۴ سطریں ہیں۔

(ز) برہان نے تیزی کی بارے میں لکھا تھا 'مردا زآں عربی نژادان فارسی زباناں باشد'، غالب نے جو عبارت برہان کی طرف منسوب کی ہے اس میں 'فارسی زباناں' کی جگہ 'فارسی داناں' ہے۔ دک ص۵۵

(ح) غالب کا قول ہے: "برہاں.. در شرح لفظ خانہ گیر میفرماید کہ آں فارد زیاد ستارہ خانہ گیر ہزاراں منصوبہ باشد.. ہمانا ایں کلام سمندوں ہزار دست (داستان امیر حمزہ کا ایک دیو) خواہد بود" دک ص۶۳۔ برہان کی عبارت اصلی یہ ہے اور اس پر کوئی اعتراض نہیں ہو سکتا: "خانہ گیر.. بازی چہارم است از جملۂ ہفت بازی نرد کہ آں فارد، زیاد، ستارہ، خانہ گیر، ہزاراں، منصوبہ باشد"

(ط) غالب کا اعتراض ہے کہ ملحقات میں بہت سے مشہور الفاظ داخل ہیں، جنھیں نہ ہونا تھا۔ دک ص۱۲۹ (از آں جملہ: باورچی، بدن، بورانی، چادر، حلوا، داروغہ، رای چمپا، زانو، صندل، طوطی، عجب، غلام، فال، قاب، کباب، لشکر،

ماتم، نرم، واہی) مگر یہ الفاظ ملحقات کے نہیں، رو بک کے بڑھائے ہوئے ہیں، احمد نے مؤید میں اس کے بارے میں بڑی صراحت کے ساتھ لکھا ہے۔

تیغ میں بھی ایک آدھ بات برہان کی طرف ایسی منسوب کی ہے، جو اس کی کتاب میں نہیں۔ غالب نے قاطع میں لکھا تھا:

"یک صد و چند لغت ہمہ از ہفت.. مرکب.. کمتر معقول و بیشتر نامعقول.. گوئی این رسالہ مستورۂ بود نانہ پرور کہ این دگنی آمزا بچشم داشت فزونی رغبت نظربازان بدینگونہ ہر ہفت کردہ در نظرہا جلوہ داد و بردیدۂ و دل مجر" دان طریقت منت نہاد۔ دانم کہ ہنگام فراز آوردن این الفاظ بر فراوانی دستگاہ خویشں ناز میکردہ باشد و دکنیان دگر میگفتہ باشد.. "این کار از تو آید و مرداں چنیں کنند"، صـ ۱۷۶

اس اعتراض کی غرض اصلی استہزا ہے اور پڑھنے والے کو بالکل پتا نہیں چلتا کہ غالب مرکبات زیر بحث میں سے کسے 'معقول' اور کسے 'نامعقول' سمجھتے ہیں۔ احمد نے اس کے جواب میں صرف اس قدر تحریر کیا تھا کہ "یک صد و چند لغت کہ دانائے تبریز بہ ترکیب ہفت آوردہ عروس بیاں را ہر ہفت کردہ ہمہ معقول است وقول معترض نامقبول" صـ ۲۰۲ تیغ میں اس کے متعلق یہ عبارت ہے:

"پھر نظائر کا حوالہ دے کر ہفت کشور وغیرہ کی صحت میں غلو کرتے ہیں، کوئی پوچھے کہ غالب نے ان الفاظ کو غلط کب لکھا ہے جو تم اس (کذا) کی صحت کے گواہ گزرانتے ہو۔ ایک لفظ سے سو لغت بنانے کا عذر کہاں۔ بس خاتمۂ عبارت میں لکھ دیا کہ عبارت دانائے تبریز ہمہ معقول است وقول معترض نامقبول۔ میں کہتا ہوں اس عذر نہ کرنے کو میں نے معاف کیا، دوبارہ ملحقات میں انھیں سو لغت کے لکھنے کا تو مولوی جی جواب دیں" صـ ۵

اس عبارت میں امور ذیل توجہ طلب ہیں: (۱) احمد نے ہفت کشور وغیرہ کے متعلق صرف وہی عبارت لکھی ہے جو میں نے نقل کی ہے، اور کسی مرکب کی سند نہیں

پیش کی۔ غالب کا بیان بالکل خلاف واقعہ ہی (۲) غالب کی الفاظ سی یہ مترشح ہوتا ہی کہ انھوں نی قاطع میں یہ اعتراض بھی کیا تھا کہ مرکبات زیر بحث ملحقات میں بھی کیوں ملتی ہیں، مگر یہ اعتراض قاطع میں نہیں (۳) مرکبات زیر بحث میں سی ایک بھی ملحقات یا اضافات میں نہیں۔ ہفت خم اور ہفت کہلہ جو ملحقات میں ہیں، برہان میں نہیں۔

(۲) غالب کو اقرار ہی کہ میں نی برہان کو سخت و سست کہا ہی، لیکن، ان کی نزدیک ان کی 'بذلہ سنجی' سی اس کی تلافی ہو جاتی ہی:

'زشت گفتم لیک داد بذلہ سنجی دادہ ام شوخی طبع کہ دارم این تقاضا کردہ است'

سبد صـ ۳۳

غالب کی 'شوخی طبع' کی کچھ نمونی ملاحظہ ہوں:

(الف) "چون آذر بہ فتح ثالث گفت بر وزن مادر، چرا گفت؟ واگر ہم چنیں بایستی گفت، چادر میگفت۔ چادر را گذاشتن و مادر را آوردن نی حیا نیست" دک صـ ۱۲

(ب) برہان میں ات ضمیر مخاطب ہی جس پر غالب کو اعتراض ہی (دک صـ ۲۷) اس میں اش ضمیر غائب بھی ہی، اس کی متعلق غالب کا قول ہی: "این خطای دوم است از.. برہان.. در تخطیۂ حقیقت یک لفظ" دک صـ ۳۱۔ ابھی تک زمین تیار کی جا رہی تھی، تخم فشانی اس موقع پر ہوئی جب برہان کی بیان کردہ ضمیر متکلم ام کی بحث چھڑی: "واین خطای سوم است و مثل ہندی مشہور اینجا صادق" دک صـ ۳۳ مثل مشہور تیسری خطا مادر بہ خطا ہی۔

(ج) "انباردن با صیغۂ مفعول ذکر کرد و ماضی را گذاشت و انباشتن را با صیغۂ ماضی نگاشت و درین بحث علم مفعولیت نیفراشت" دک صـ ۳۳

مفتی میر عباس نی جنھیں غالب نی قاطع کا ایک نسخہ تحفۃً بھیجا تھا اور جن سی انھیں خاص طور پر داد ملنی کی امید تھی، قاطع کو دیکھکر یہ لکھا تھا کہ ظرافت نہ کرنی تھی مگر گذشتہ غلطی پر وہ پشیماں تو کیا ہوتی، بعد کو ان کا قلم اور بی لگام ہو گیا، جیساکہ تیغ کی

اقتباس ذیل سے واضح ہے:

"لوطیان ایران میں رسم ہے کہ چند بد معاش جمع ہو کر ایک امرد کو کچھ دے کر باغ میں یا کسی مکان میں لے جاتے ہیں اور نوبت بہ نوبت اس سے .. کرتے ہیں۔ اس جماعت میں سے ایک شخص اس امرد کا سر پکڑے رہتا ہے؛ سو مؤید کے پانچویں صفحے میں مولوی جی لوگوں کی منتیں کرتے ہیں اور بلاتے ہیں کہ آؤ اور دکنی کا سر پکڑو۔" (صفحہ)

غالب کا خیال تھا کہ وہ اصحاب بھی جو میری فارسی دانی اور شاعری کے قائل نہیں، یہ دیکھ کر کہ "غالب۔ شرافت و امارت میں ایک پایہ رکھتا ہے، صاحب عز و شان ہے، عالی خاندان ہے، امرائے ہند، رؤسائے ہند، راجگان ہند سب اس کو جانتے ہیں، رئیس زادگان سرکار انگریزی میں گنا جاتا ہے، بادشاہ کی سرکار سے نجم الدولہ خطاب ہے، گورنمنٹ کے دفتر میں 'خاں صاحب بسیار مہربان دوستاں' القاب ہے" (تیغ صـ۳۱)، مجھے سخت و سست کہنے سے باز رہیں گے، لیکن یہ سپر محض کاغذی ثابت ہوئی، اور غالب کی خودداری حامیانِ برہان کے تیر 'ظرافت' سے بُری طرح مجروح ہوئی۔ امین جو غالب[۵۲] کے تمام مخالفین میں سب سے زیادہ دریدہ دہن ہے، اپنی 'فحش گوئی' کا عذر ان الفاظ میں کرتا ہے: "جواب نگار را تقابل ناگزیر است .. وفحش گوئی آئین من نیست پس چہ تحریر نمایم کہ از عہدۂ جواب برآیم .. ناگہاں بخاطر ریختند۔ معترض ظرافت را دوست میدارد .. وسادہ نگاری را .. ہرگز نخواہد پسندید .. ناچار کلمۂ چند ظریفانہ از ظرفائے زمانہ گدیہ کردم و بزبان قلم سپردم .. راقم جواب را بہ ارتکاب ایں امر مطعون نسازند .. ونیز بدانند کہ ہر قدر کہ ایں مقتدی را بد خواہند گفت فی الحقیقت امام .. را بحذ نگ بد گوئی خواہند سفت کہ اہانت المقتدی اہانت الامام است" (قاطع القاطع صـ۳)، یہ عذر اسی صورت میں قبول ہو سکتا تھا کہ امین اور دوسرے مخالفین غالب کی 'ظرافت' جائز حدود کے اندر رہتی ۔ غالب نے برہان کے حق میں جو کچھ کہا ہے وہ کسی طرح پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھا جا سکتا، لیکن اس کی وجہ سے قانون یا اخلاق

ان کے معاصرین کو اس کی اجازت نہیں دے سکتی کہ وہ انھیں گالیاں دیں۔ معاصرین کے اس رویّے سے غالب کو بڑی اذیت پہنچی ہوگی، اور ان کی بعض تحریروں سے تو یہ مترشح ہوتا ہے کہ انھیں خود اپنے پر رحم آنے لگا تھا، لیکن اس سلسلے میں جو آخری الفاظ ان کے قلم سے نکلے ہیں، ان سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اس احساس پر غلبہ پا لیا تھا۔ غالب نیغ کے خاتم بن احمد کو مخاطب کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"سنو صاحب، نفسانیت کا بُرا ہو، اکابر امت میں باہم کیا کیا.. ناشائستہ کلام درمیان آئے ہیں.. شفائی.. نے.. عرفی.. کی کیا کیا مذمتیں کی ہیں.. علمائے ماوراء النہر اور علمائے مشہد میں ایسے مکاتبات کی آمد و رفت رہی ہے کہ فریقین کی توہین و تحقیر سے مملو ہے، بل کہ خود شاہ ایران اور سلاطین روم کے درمیان وہ نامے جاری ہوئے ہیں جس (کذا) میں سراسر مغلظہ گالیاں مرقوم ہیں، غرض اس اظہار سے یہ ہے کہ جہاں عمائد اہل اسلام و سلاطین اہل اسلام کی وہ باہم ناسزا تحریریں صفحۂ روزگار پر یادگار رہیں گی، وہاں ہماری تمہاری بدکھاؤ صفحۂ دہر پر نمودار رہیں گی۔ نہیں نہیں، صرف اللہ کا نام رہ جائے گا اور کچھ نہیں۔ ویبقیٰ وجہ ربک ذوالجلال والاکرام" (ص ۲۹)

۴ فارسی ادب

غالب فارسی ادب سے متبحرانہ واقفیت کے مدعی ہیں، لیکن فارسی ادب کا مطالعہ انھوں نے کس طرح کیا ہے اس کا اندازہ سطور ذیل سے ہوگا:

غالب کی مطبوعہ کتابوں میں عموماً رودگی بہ کاف فارسی ملتا ہے، یہ صحیح نہیں، کاف عربی ہے۔ انھوں نے اس کا نام ابوالحسن اور زمانہ مأۃ ثلاثہ لکھا ہے (ل ۱۱)، لیکن اس کا نام جعفر، کنیت ابو عبداللہ اور سالِ وفات ۳۲۹ھ ہے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ اس کا کلام میری نظر سے بالاستیعاب گزرا ہے (عود ص ۱۱)، مگر اس کا دیوان سیکڑوں برس سے ناپید ہے اور ایران میں جو مختصر سا دیوان چھپا ہے، اس میں بہت تھوڑے سے شعر اس کے اور باقی کلام قطران کا ہے۔ ممکن ہے کہ اسطرح کا کوئی نسخہ غالب کے زمانے میں ہندوستان میں رہا ہو، لیکن ان کی

تحریروں سے کوئی ثبوت اس دعوے کا نہیں ملتا۔ رودکی کے بعض اشعار جو قاطع کی اشاعت ۲ میں ہیں صریحاً محرق سے ماخوذ ہیں۔ عنصری کے کلام کے متعلق بھی غالب نے وہی کہا ہے جو رودکی کے کلام کے بارے میں کہا ہے۔ اس کی سب مثنویاں اور بیشتر قصائد وغیرہ ضائع ہو گئے ہیں مختصر سا دیوان جو موجود ہے، وہ بھی واقعی غالب نے دیکھا تھا، اس کی نسبت قطعی طور پر کچھ کہنا مشکل ہے، مگر ایک دو شعر جو ل م میں ہیں، وہ محرق سے نقل ہوئے ہیں۔

شاہ نامہ فردوسی کسی نہ کسی حد تک غالب نے پڑھا ہوگا، مگر اس کے متعلق ان کے بیشتر بیانات صحت سے دور ہیں۔

کنوں تو شود در جہان[52] طوری　　کہ موسی بباید بہ پیغمبری ش ۱ صـــ۱۱۳

قاطع کی اشاعت ۱ میں غالب نے اس شعر کے متعلق لکھا تھا کہ کیخسرو کی زبان سے ہے، لیکن جیسا کہ خود اشاعت ۲ میں ہے اصلی قائل منوچہر ہے۔ غالب نے کسی سے سن کر غلطی کی تصحیح کر لی۔ اوزالش کے بارے میں وہ فرماتے ہیں کہ شاہ نامہ میں ہزار جگہ ہے (تیغ صـــ۱۳)، مگر ش یا ش خ میں ایک جگہ نہیں۔ چینود کے بعض مصحفات کی نسبت ان کا قول ہے کہ شاہ نامہ میں ایک آدھ جگہ ہیں (ل ۱۱) لیکن چینود یا اس کی کوئی شکل اس میں نہیں۔

غالب اسدی (صاحب گرشاسپ نامہ) کو عہد محمودی کا شاعر سمجھتے ہیں (ل ۱۱)، اس نے محمود کا زمانہ پایا ہوگا، لیکن وہ محمودی شعرا میں محسوب نہیں ہوتا۔ غالب جو چینود کو ایک مصنوعی لفظ مخترعہ منافقین ایران قرار دیتے ہیں، یہ دکھانے کے لیے کہ مسلمان شعرا نے بہت کم استعمال کیا ہے، اس کے بعض مصحفات کی نسبت لکھتے ہیں کہ اسدی کے یہاں ایک آدھ جگہ آئے ہیں (ل ۱۱) حقیقت یہ ہے کہ چینود یا چینودا اسدی کی مثنوی میں کم از کم ۵ جگہ ملتا ہے: صـــ۳، صـــ۱۳۷، صـــ۲۳۱، صـــ۲۳۲، صـــ۴۰۲۔ کے قریب یہ یقین ہے کہ گرشاسپ نامہ غالب کی نظر سے نہیں گزرا اور انھیں اس کے متعلق اپنی طرف سے کچھ کہنے کا حق نہ تھا۔

غالب نے حدیقۂ سنائی کے حوالے سے چار شعر ایک جگہ نقل کیے ہیں (خطوط ص۶۱)، جن میں سے پہلے شعر کا پہلا مصرع یہ ہے: 'پسری با پدر بزاری گفت' : یہ اشعار اوحدی کی جام جم (ص۹۲) میں ہیں، اور ایک سے زیادہ تذکروں میں اوحدی کے نام سے مندرج ہیں۔

انوری کے کلام کا تھوڑا بہت مطالعہ غالب نے کیا ہوگا، لیکن اس کے ایک مشہور قصیدے کے بعض اشعار ان کے یہاں مسخ شدہ شکل میں ملتے ہیں:

نعہد جود تو دائم بیک شکم زاید — زمانہ صوت سوال و صدای آری را

خطوط

ز غایت کرم تو اندر کلام تو نے نیست — باعتقاد تو صد جست نون نگر نے را

ص۱۸۶

ز غایت کرم تو اندر کلام تو نیست — وجود نیست مگر در کلام تو نے را

شرح ص۵۴

بہ ہیچ لفظ تو نون ہم بہ لا نہ پیوندد — در اعتقاد تو ضد است نون نگر لے را

بار گاہ تو دائم بیک شکم زاید — زمانہ صوت سوال و جواب آری را

غالب وطواط و خاقانی کے بالاستیعاب مطالعہ کرنے کے مدعی ہیں (عود ص۱۱) وطواط کے کلام سے تو کسی قسم کی واقفیت کا پتا ان کی تحریروں سے نہیں چلتا، لیکن خاقانی کا کلام کچھ نہ کچھ ضرور ان کی نظر سے گزرا ہے، مگر اس کے ایک جید قصیدے کے بعض اشعار کے ساتھ بھی انھوں نے وہی سلوک کیا تھا جو انوری کے بعض اشعار کے ساتھ کیا تھا:

پرویز و ترنج زر کسری و ترہ زریں — زریں ترہ کو برخوان رو کم ترکوا برخوان

دک ص۱۴۰

کسری و ترنج زر پرویز و ترہ زریں — بر باد شدہ یکسر از یاد شدہ یکسان

ص۴۹۷

پرویز بہر بوم زریں ترہ آوردی — کردی زبساط زر زریں ترہ را بستان

پرویز کنوں گم شد زاں گم شدہ کمتر گو　　زر بس ترہ کو برخواں رو کم ترکو' برخواں'

رضی الدین نیشاپوری کا دیوان بہت کم یاب ہے، غالب کے یہاں بکنے آیا تھا' مگر انھوں نے اسے خریدا نہیں۔ اس نسخے کے حوالے سے انھوں نے اس کا ایک شعر نقل کیا ہے (خطوط ص۴۲)، غالب کو نظامی کا ایک مختصر دیوان نیّر سے مستعار ملا تھا (عود ص۱۴۷) اور اس کی کچھ مثنویاں بھی ضرور ان کی نظر سے گزری ہوں گی، لیکن وہ ظاہراً اسے رومی و سعدی کا معاصر سمجھتے ہیں (ل ۷) اور یہ غلط ہے۔ غالب نے مخزن کا ایک شعر جامی کی طرف (دک ص۹۷) اور خسرو کی شیریں خسرو کا ایک شعر نظامی کی طرف (دک ص۲۹) منسوب بھی کر دیا ہے:

'اے کس ما بیکسی ما ببیں　　قافلہ شد واپسی ما ببیں' ص۱۲

'بہ قصر دولتم مانی وارژنگ　　طراز سحر می بستند بر سنگ' ص۶۸

غالب نے رومی کا دیوان شاید ہی دیکھا ہو، لیکن مثنوی ان کی نظر سے گزری ہوگی۔ غالب نے مناقب العارفین کے حوالے سے لکھا ہے کہ ان کی بی بی کا نام کرا کا تھا اور وہ ایک شاہ زادی تھیں (دک ص۱۲۶)۔ یہ قطعاً غلط ہے اور خود مناقب العارفین میں مرقوم ہے کہ وہ رومی کی بہو اور رومی کے ایک دوست صلاح الدین کی بیٹی تھیں، جن کا کسی شاہی خاندان سے کسی قسم کا تعلق ثابت نہیں۔

حافظ کا دیوان کس نے نہیں دیکھا جو غالب کی نظر سے نہ گزرا ہو، لیکن غالب نے ان کا ایک مشہور شعر جامی کے نام لکھ کر اس دعوے کے ثبوت میں پیش کیا ہے کہ قائل نے قافیے میں غلطی کی ہے۔ (رجوع بہ بحث فسوس) شعر یہ ہے:

'برو ایں دام بر مرغ دگر نہ　　کہ عنقا را بلند است آشیانہ' ص۲۸۷

غالب اس شعر کو مصرع سمجھے ہیں، لیکن یہ غیر مصرّع ہے اور غزل کا افتتاحی شعر نہیں۔ دوسرے قوافی چنانہ، شبانہ وغیرہ ہیں۔

غالب نے ایک مشہور رباعی کو جس کا ایک مصرع ہے: 'میبایدید دم نمیباید زد'، ہے سرمد کی ملک بتایا ہے لیکن سرو آزاد وغیرہ میں سحابی کے نام درج ہے۔

میں نے اسے رباعیاتِ سحابی کے ایک مجموعے میں جو جوم میں ہے، تلاش کیا، مگر نہ ملی، اس لیے میں یہ کہنے سے قاصر ہوں کہ سحابی کی ہے یا نہیں، لیکن اسے سرمد کی طرف منسوب کرنے میں غالب منفرد ہیں اور اس کی رباعیات کے مطبوعہ مجموعے میں بھی موجود نہیں۔

غالب کسی حد تک ہجویات شفائی سے واقف ہیں، لیکن، اس کے زمانے کے متعلق وہ بڑی غلط فہمی میں مبتلا ہیں۔ تیغ ص ۲۹ میں وہ فرماتے ہیں کہ یقین ہے کہ عرفی و شفائی کے زمانے میں اس قدر تقدیم و تاخیر ہو جتنی برہان و غالب کے زمانے میں تھی حال آں کہ دونوں معاصر تھے۔ عرفی ۱۰۹۹ھ میں جوان مرا ہے اس وقت بہ قول صاحب میخانہ اس کی عمر ۴۰ برس کی بھی نہ تھی، اور شفائی جس کا سال وفات ۱۰۳۹ھ ہے، بہ قول تقی اوحدی ۱۰۱۳ھ میں تخمیناً ۵۷ سال کا تھا۔

طالب آملی کی ایک غزل مع کے متعدد قلمی نسخوں کی ردیف ت میں ہے۔ اس کے قوافی بہ، زرہ وغیرہ اور ردیف گشت ہے۔ اس کا ایک شعر غالب نے نقل کیا ہے، مگر ردیف گشت کی جگہ شد بنا دیا ہے:

"لب از گفتن چناں بستیم کہ گویند | دہن بر چہرہ زخمی بود بہ گشت" ص ۶۴

غالب نے ایک ہندی شاعر نصرت کے دو شعر قدسی کے نام لکھے ہیں، ار ردیف گلہ دارد حال آں کہ قدسی کا دیوان مطبوعہ اور کل قلمی نسخے جوم میں ہیں، ان اشعار سے خالی ہیں۔

غالب حزیں کے بڑے مداح ہیں، اور ان کے مخالفین سے نالاں، کلام بھی نظر سے گزرا ہوگا، لیکن انھوں نے حزیں کی ایک غزل کے مطلع کا مصرع ۱ اور مقطع کا مصرع ۲ لے کر ایک نیا مطلع بنا دیا ہے:

"ز ترکتازی آں نازنین سوار ہنوز | چو سبزہ میدمد انگشت زینہار ہنوز"

"ز ترکتازی آں نازنیں سوار ہنوز | مرا غبار بلند است از مزار ہنوز" ص ۵۴

"ز تیغ بازی چشمم مزار خاک حزیں | چو سبزہ میدمد انگشت زینہار ہنوز" ص ۵۱۵

غالب اپنے ہم عصر ایرانیوں میں قاآنی کی عظمت کے معترف تھے، چنانچہ دک کے نسخہ دیباچے میں انھوں نے اسی وجہ سے خاقانی کا لقب دیا ہے۔ اس کا کچھ کلام بھی انھوں نے دیکھا تھا، لیکن ان کی تحریروں سے اس کا پتا بالکل نہیں چلتا کہ انھیں اس تغیر کا احساس تھا جو ہاتف و آذر اور ان کے بعد قاآنی کے زمانے میں اہلِ ایران کے ذوق شعر میں ہوا تھا۔

نثارانِ ایران میں غالب نے خاص طور پر خواجہ بقراط (وطواط؟)، شرف الدین علی یزدی، کاشفی اور طاہر وحید کا ذکر کیا ہے (عود ص۱۹)۔ وہ ظہوری کی نثر کے بھی مداح ہیں ("ز نظم و نثر مولانا ظہوری زندہ ام غالب"، کلیات ص۳۴۴)، اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ جلالائے طباطبائی بھی ان کے نزدیک صاحب طرز انشا پردازوں میں ہے (مکاتیب ص۵۷)

ہند کے قدیم فارسی گو شاعروں میں ابوالفرج رونی اور مسعود سعد سلمان کا بڑا پایہ ہے، لیکن مقدم الذکر کا نام تک غالب کی کسی تحریر میں نہیں آیا اور مؤخر الذکر کا صرف نام ل ۱۲ میں ہے اور وہ بھی محرق میں اس کے بعض اشعار دیکھنے کے بعد۔ کچھ پتا نہیں کہ وہ ان دونوں کو ہندی المولد سمجھتے بھی تھے یا نہیں۔ متوسطین میں خسرو کے سوا کسی کا نام ان کے یہاں نہیں ملتا۔ غالب کے ایک خط کا اقتباس ذیل میں درج کیا جاتا ہے، اس سے یہ معلوم ہوگا کہ ہند کی عام فارسی شاعری اور یہاں کے خاص خاص شاعروں (از خسرو تا اختر) سے متعلق ان کی رای کیا ہے:

"جلالائے طباطبائی رحمۃ اللہ علیہ نے شیدائے ہندی کو ایک خط لکھا ہے۔ عبارت.. یاد نہیں آتی مگر یہ مضمون اس کا ہے کہ ایک دن مولانا عرفی علیہ الرحمۃ اور ابوالفضل میں مباحثہ ہوا۔ شیخ نے عرفی سے کہا کہ ہم نے تحقیق فارسی کو بہ سرحد افراط پہنچا دیا، اور فارسی میں خوب کمال پیدا کیا۔ عرفی نے کہا کہ اس کو کیا کہ دگر ہم نے جب سے ہوش سنبھالا ہے اپنے گھر کی بڑھیوں اور لونڈیوں سے جو بات سُنی

فارسی میں سُنی۔ شیخ گفت ما فارسی را از انوری و خاقانی فرا گرفتہ ایم و شما از پیرزلاں آموختہ اید۔ عرفی فرمود انوری و خاقانی نیز از پیر زناں آموختہ باشند۔ غالب کہتا ہے کہ ہندوستان کے سخنوروں میں حضرت امیر خسرو دہلوی علیہ الرحمۃ کے سوا کوئی اُستاد مسلم الثبوت نہیں ہوا خسرو کیخسرو قلمرو سخن طرازی ہے یا ہم چشم نظامی گنجوی و ہم طرح سعدی شیرازی ہے۔ خیر، فیضی بھی نغز گوئی میں مشہور ہے کلام اس کا پسندیدۂ جمہور ہے، دیکھو عبد القادر۔۔ کیا لکھتا ہے۔ زہی یہ سیاہی فالیز (رہی یہ سیاہی فالیز؟)، آرزو[۵۸]، فقیر اور شیدا اور بہار[۵۹] وغیرہ ہم انھیں میں آگئے۔ ناصر علی اور بیدل اور غنیمت ان کی فارسی کیا؟۔۔ منت اور مکیں اور واقف اور قتیل یہ تو اس قابل بھی نہیں کہ ان کا نام لیجو۔ ان حضرات میں عالم علوم عربیہ کے۔۔ ہوں، فاضل کہلائیں، کلام میں ان کے مزا کہاں ایرانیوں کی سی ادا کہاں؟ ۔۔ احسان اللہ ممتاز کو صنائع لفظی میں دستگاہ اچھی تھی‘۔۔ فارسی وہ کیا جانیں؟ قاضی محمد صادق، اختر عالم ہوں گے، شاعری سے ان کو کیا علاقہ؟" عود اشاعت ۱۳۳۲ھ

میں تمہید کے حواشی میں لکھ آیا ہوں کہ غالب خسرو کو مسلم الثبوت شاعر سمجھتے ہیں، لیکن فیضی کا معاملہ مشتبہ ہے۔ رہے اور فارسی گویان ہند جن کا ذکر خیر اقتباس بالا میں آیا ہے، تو یہ سب ان کے نزدیک ’سیاہی فالیز‘ یعنی نکمے ہیں، کوئی کم کوئی زیادہ۔ یہ سوال جداگانہ ہے کہ غالب کی رائے کس حد تک صحیح ہے، شیدا جو ان سب پر تقدم زمانی رکھتا ہے، اس پائے کا شاعر تھا کہ طغرائی سیلم پر یہ الزام لگایا تھا کہ اس نے شیدا کے مضامین کا سرقہ کیا ہے: ’نظم شیدا گشت تاراج سلیم‘، (طغرا ۳۵۶ھ)۔ طرہ یہ کہ خود غالب نے شیدا کے ایک شعر میں جو خاص نکتہ تھا اسے اردو میں اپنے طور پر نظم کیا ہے:

گفتن دعای زلف تو تحصیل حاصل است | باخضر کس نگفت کہ عمرت دراز باد،

حریف مطلب مشکل نہیں فسون نیاز | دعا قبول ہو یا رب کہ عمر خضر دراز،

ناصر علی برگزیدہ ترین خیال بندوں میں تھا، اور اس کے بہت سے اشعار

جو معز فطرت کی پسند کردہ ہیں، کلمات الشعرائے سرخوش میں موجود ہیں۔ اس کا ایک شعر ظاہرا خود غالب کو بھی پسند آیا ہے، اور ان کا ایک اردو شعر بڑی حد تک اسی پر مبنی معلوم ہوتا ہے:

'تو چوں ساقی شوی درد تنگ ظرفی نہ می باشد

بقدر بحر باشد[۱۱] وسعتِ آغوش ساحلہا'

'بہ قدر ظرف ہے ساقی خمار تشنہ کامی بھی

جو تو دریائے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا'

ابتدا میں غالب پر بیدل کا جو اثر تھا، اس کا خود انھیں اقرار ہے؛ اور میرا خیال ہے کہ اس زمانے میں بھی جب وہ اسے نکمے شاعروں میں شمار کرنے لگے تھے، اس کے دائرۂ اثر سے باہر نہ تھے؛ یہ بات اور ہے کہ ابتدا میں صرف بیدل یا اس کے ہم طرز شعرا سے متاثر تھے، بعد کو نظیری، عرفی، ظہوری، حزیں وغیرہ کا بھی اثر قبول کیا۔ بادِ مخالف اس زمانے کی تصنیف ہے جب غالب نے طرزِ بیدل کو بڑی حد تک ترک کر دیا تھا، لیکن، اس کے باوجود انھوں نے اس کا ایک شعر بہ طور سند اس مثنوی میں شامل کیا ہے، اور اس کی شان میں 'قلزم فیض' اور 'صاحب جاہ و دستگاہ' کے الفاظ استعمال کیے ہیں (کلیات ص۹۴)۔ اشعار ذیل، جیسا کہ میں اپنے مقالے بادِ مخالف کی اوّلیں روایت (ایم آرائے مسلینی) میں دکھا چکا ہوں اس مثنوی کی روایت اولیں نہ تھے، بعد کو بڑھائے گئے ہیں:

'دعوی بندہ بے سروبن نیست | شعر بیدل بجز تفنن نیست | کلیات
پارۂ از کلام اہل زباں | می نویسم بخدمتِ یاراں' | ص۹۵

غالب آخر آخر تک بیدل کے اشعار اظہار پسندیدگی کے ساتھ اپنے خطوں میں نقل کرتے رہے ہیں۔ آرزو کی تعریف کبھی غالب کے قلم سے نہیں نکلی، اور ان کے معاصر ایرانیوں میں حزیں اور ان کے مخصوصین بھی انھیں نہ مانتے تھے، لیکن امید وغیرہ انکی فارسی دانی کے قائل تھے۔ فقیر کے بارے میں صرف اتنا بتانا کافی ہے والہ داغستانی

ان کا عقیدت مند شاگرد تھا۔ غالب نے واقف کی صرف ایک غلطی نکالی ہے:

"نے محرم[۶۲] قفس نہ بدام آشنا شدیم ۔۔۔ نفرین کنیم ساعت پرواز خویش را،"

غالب کا اعتراض ہے کہ یہ بھی ہندی کی فارسی ہے۔ بُری گھڑی اور شبھ گھڑی۔ اہلِ زبان ایسے موقع پر طالع لکھتے ہیں، (معل ص ۲۵۸)۔ طالع یہاں پر ٹھیک ہے یا نہیں، اس کے بارے میں اس موقع پر کچھ نہ کہوں گا: ساعت کی سند میں آصف قزوینی کی رباعی ذیل حاضر ہے جو مآثر جہاں گیری م ۱۹ اور دیباچہ تزک جہاں گیری میں درج ہے:

"اے جستہ زما برسم عادت ساعت ۔۔۔ اوراک وصال راچہ حاجت ساعت
از وصل کند کسب سعادت ساعت ۔۔۔ ساعت چہ کنی بہانہ ساعت ساعت،"

در اصل یہ زبان کا سوال نہیں؛ زیادہ سے زیادہ جو اعتراض ہو سکتا ہے یہ ہے کہ ہندی مضمون باندھا ہے اور اس سے کم ایرانی شاعروں کا کلام جو ہند آئے ہیں، خالی ہے۔ معتقدین قتیل سے معارضے کے بعد غالب کو قتیل سے جو عداوت ہو گئی تھی، وہ آخر دم تک باقی رہی، لیکن قتیل کی شاعری اور فارسی دانی کا پایہ پست ہو یا بلند، غالب کی یہ کوشش کہ اسے قطعاً ناقابل اعتنا ثابت کیا جائے، کامیاب نہ ہو سکی۔ قتیل کا ایک شعر دیوان قتیل م ۴۳۴ ۱۲۲۱ھ اور ثمرات البدائع ط ۱۲۶۳ھ ص ۲۳۲ میں ہے:

"یک وجب جائے بہ کوے تو زخوں پاک نبود
کشتہ بر کشتہ تپاں بود دگر خاک نبود"

غالب نے اس پر بڑی شد و مد سے اعتراض کیا ہے: "اہلِ ہند کی فارسی اسی طرح خام اور ناتمام رہی کہ اصول میں انھوں نے فارسی کے قواعد کی تطبیق عربی سے چاہی اور اردو کے خاص روزمرے کی فارسی بنایا کیے۔ ہندی میں "کچھ نہیں" کی جگہ "خاک نہیں" بولتے ہیں، فارسی میں "ہیچ نیست" کی جگہ "خاک نیست" کبھی کوئی نہ کہے گا۔ قتیل چاروں شانے چت گرا ہے، (معل ص ۲۱۲)

غالب نے تو قتیل کی موت کے بعد اعتراض کیا ہے، قتیل اپنی زندگی ہی میں اپنے ایک خط میں (ثمرات البدائع صـ۲۳۲) اس شعر پر بحث کر چکا ہے۔ اس نے صراحتہً لکھا ہے کہ میں نے "خاک نبود" بطور محاورہ استعمال نہیں کیا، اور میں یہ دعویٰ بھی نہیں کرتا کہ یہ فارسی محاورہ ہے۔ اس صورت میں ظاہر ہے کہ اعتراض کی گنجایش نہیں، اور اس شعر میں کوئی سقم ہو بھی تو وہ نہیں جس کا ذکر غالب نے کیا ہے۔ جامہ گذاشتن کے بارے میں جو بات غالب نے قتیل کی طرف منسوب کی ہے۔ وہ قتیل نے کہی ہی نہیں (رجوع برای تفاصیل بہ فصل آخر)۔ ہمہ کے بارے میں جو کچھ انھوں نے لکھا ہے اس کی بھی یہی کیفیت ہے۔ غالب نے اختر کی جگہ تحت الثریٰ تجویز کی ہے، لیکن یہ فراموش کر گئے۔ عود ہندی کے خط کی تحریر سے بہت پہلے پنج آہنگ کے ایک خط میں وہ ان کا محل عرش معلیٰ قرار دے چکے ہیں:

"چشم و چراغ دودمان سخن .. و مہر و ماہ آسمان ہنر یعنی صاحب دل دیدہ ور حضرت قاضی محمد صادق خاں، اختر اس کہ فرود آمدن سخن از آسمان بذوق پیوند اندیشۂ والای اوست و بسجدہ ریز خرامیدن خامہ در نگارش نہ سپاس آشنائی بنان گوہر آمای او" ک ن صـ۱۵۳ غالب نے اپنے دہلوی معاصرین کا ذکر ان اشعار میں کیا ہے، جو ان کے کلیات میں موجود ہیں:

'ہند را خوش نفسانند سخنور کہ بود
باد در خلوت شاں مشک فشاں از دم شاں صـ۴۷/۱
مومن و نیر و صہبائی و علوی وانگاہ
حسرتی اشرف و آزردہ بود اعظم شاں'

جس زمانے میں یہ اشعار منظوم ہوئے ہیں، مومن زندہ تھے اور حسرتی (شیفتہ)، کو ان سے تلمذ تھا، مگر غالب شاگرد کو اُستاد پر ترجیح دیتے ہیں۔ صہبائی کے دوران حیات میں تو غالب نے انھیں بُرا نہیں کہا۔ لیکن ان کی موت کے بعد جا بجا نالائق الفاظ ان کے لیے استعمال کیے ہیں۔ آزردہ و نیر دونوں کی مدح میں

غالب کے قصیدے موجود ہیں۔ غالب اپنے ایک خط میں فارسی شاعری کی مختلف طرزوں کے ذکر کے بعد فرماتے ہیں:

"تو اب[۶۴] طرزیں تین ٹھہری ہیں۔۔ خالصاً للہ ممتاز و اختر وغیرہم کا کلام ان تین طرزوں میں سے کس طرز پر ہے؟۔۔ فرماؤگے کہ یہ طرز اور ہی ہے۔ پس تو ہم نے جانا کہ یہ طرز چوتھی ہے۔۔۔ خوب طرز ہے، مگر۔۔ ہندی ہے، دارالضرب شاہی کا سکہ نہیں ہے ٹکسال باہر ہے" عود صـ۶۰

اس کے معنی یہ کہ ہندی کوئی نئی طرز نہیں نکال سکتے، لیکن، بے خبر کی ایک غزل دیکھ کر جو عود میں شامل کر لی گئی ہے صـ۲۱۴ انھیں لکھتے ہیں: "ابداع اس کو کہتے ہیں، جدت طرز اس کا نام ہے، جو ڈھنگ تازہ نوایانِ ایران کے خیال میں نہ گزرا تھا وہ تم بروئے کار لائے" عود صـ۲۱۴ بے خبر پر موقوف نہیں، غالب نے ہندوستان کے اور غیر معروف فارسی گویوں کی بھی مدح سرائی کی ہے۔ امیر حسن خاں بسمل کے نام کا ایک خط جو ک ن صـ۲۰۹ میں ہے خاقانی پایہ صاحبا سے شروع ہوتا ہے۔ اور انور الدولہ، شفق کے نام کے ایک خط میں خود ان کی اور ان کے حلقے کے چند شاعروں کی ستایش ان الفاظ میں کی ہے: "غزلوں کو برسوں سے پڑھ رہا ہوں اور وجد کر رہا ہوں۔ خوشامد میرا شیوہ نہیں۔۔ مولانا قلق نے متقدمین یعنی۔۔ خسرو و سعدی و جامی کی روش کو سرحد کمال کو پہنچایا ہے۔۔ اور مولانا شفق اور مولانا ہاشمی اور مولانا عسکری متاخرین یعنی صائب و کلیم و قدسی کے انداز کو آسمان پہ لے گئے ہیں۔ اگر تکلف اور تملق سے کہتا ہوں تو ایمان نصیب نہ ہو" خطوط صـ۱۵۲

غالب کو کبھی کبھی ہندیوں کے کلام پر ایرانی اساتذہ کے کلام کا دھوکا بھی ہو جاتا ہے، چناں چہ اشعار ذیل کو جو ایک نہایت غیر معروف ہندی شاعر کے ہیں، غالب قدسی کی ملک سمجھ کر اقرار کرتے ہیں کہ مجھ سے ان کا جواب نہیں ہو سکتا۔ (تفاصیل معاصرا صـ۱):

"داماں نگہ تنگ گل حسن تو بسیار گل چین بہار تو ز داماں گلہ دارد"

'در بزم وصال تو بہ ہنگام تماشا　　نظارہ ز جنبیدن مژگاں گلہ دارد'

ملکیں کی رُباعی ذیل (دیوان م ۵۳ھ) کی نسبت غالب نے لکھا ہے 'کیا اچھی رُباعی ہے کسی کی' (اصل صف ۲۹ مومن بجای زاہد)۔ عجب نہیں وہ کسی ایرانی کو اس کا مصنف سمجھتے ہوں:

'زاہد بخیال خویشتن مستم داند　　کافر بگماں خدا پرستم داند
مُردم ز غلط فہمی مردُم مُردم　　ای کاش کسی ہر آنچہ ہستم داند'

غالب ہندی نثر نگاروں میں ظاہراً خسرو کو ایک صاحب طرز انشا پرداز سمجھتے ہیں۔ حالی نے کسی نامعلوم الاسم شخص کا قول نقل کیا ہے کہ غالب کی نثر ابو الفضل و بیدل کی نثر سے متاثر ہے۔ خود غالب نے بیدل کی نثر کے بارے میں کوئی رائے ظاہر نہیں کی؛ ابوالفضل کی نثر سے متعلق ان کا خیال اس مثنوی سے معلوم ہو سکتا ہے جو انھوں نے آئین اکبری مرتبۂ سید احمد خاں کی تقریظ کے طور پر لکھی تھی۔ نجف علی خاں کی فارسی دانی کے تو وہ معترف ہی ہیں، تقریظ سفر نگ دساتیر میں انھوں نے ان کے 'حسن عبارت' کی بھی تعریف کی ہے (مآثر ص۱)۔ نواب کلب علی خاں کی ایک نثر کی مدح میں بھی وہ رطب اللساں ہیں اور صریحاً اسے ظاہر وحید و جلالا کی نثر پر ترجیح دیتے ہیں:

'واقعی افتتاح کلام بطرز ظاہر وحید اور پھر نگارش مطالب بہ شیوۂ جلالا ہے؛ لیکن دونوں صورتوں میں دیباچہ، اعجاز خسروی کا رنگ جلوہ گر ہے۔ پس ناقد بصیر کے نزدیک یہ نگارش ظاہر وحید اور جلالا کی عبارت سے بہتر ہے' (مکاتیب ص۵۷)

غالب نے مختلف اوقات میں ہندیوں کی فارسی نظم و نثر کے بارے میں جو رائیں ظاہر کی ہیں، انھیں دیکھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ غالب کے نزدیک شعر گوئی یا نثر نگاری کا کمال وہبی یا اکتسابی نہیں، خود غالب کا عطیہ ہے، جو واپس بھی لیا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ ہندوستانی غالب کی نظر میں جس قدر ذلیل ہیں، ایرانیوں کی نظر میں نہیں، اس کے ثبوت میں عہد حاضر کے دو ایرانی ادیبوں کے اقوال پیش کیے جاتے ہیں:

"ہندوستاں نسبت بزبان فارسی دوست وفادار بشمار است، چنانچہ مصرہم بزبان عرب چنیں بودہ وہست۔ ملت مصر بزبان وادبیات عرب بی نہایت خدمت کردہ و . . ونیای کنونی عظمت زبان وبیان . . عرب را فقط از زبان مصری شنود؛ ہم چنیں ہندوستاں نسبت زبان پارسی از بذل وجہد ویاری وحق گذاری کوتاہی نکردہ . . شعرای پارسی زبان ہندوستاں در ہیچ چیز کمتر از شعرای عربی سرای مصر نیستند، بل کہ در رقت ودقت فکر وحسن ترکیب بمراتب از آناں بالاتر ووالاتر اند" وحید دستگردی مغ ۵ صـ۲۳۴

"درمیان ایں گویندگاں سخن سرایان بسیار توانا بودہ اند کہ یا ہمہ دیا قسمت عمدۂ از زندگی خودرا درآں سرزمیں (برصغیر ہند و پاکستان) گذراندہ اند کسانی مانند مسعود سعد سلمان وابوالفرج رونی وضیای نخشبی وخسرو دہلوی وحسن دہلوی وعرفی وفیضی ونظیری وظہوری وطالب آملی کلیم وصائب وقدسی وسرمد وغنی وناصرعلی سرہندی ونعمت خان عالی وطغرا وبیدل وواقف وحزیں وغالب وشبلی وآرزو وآزاد بلگرامی وعلامہ محمد اقبال درمیان آنہا فراوانند" سعید نفیسی[۶۵] مجموعۂ نی اسم صـ۲

۵ فارسی زبان اس فصل سے ناظرین کو یہ فیصلہ کرنے میں مدد ملے گی کہ غالب کی فارسی دانی کس پائے کی ہے۔ اس سے ان کی طرز استدلال، طریقۂ ترتیب مطالب وغیرہ کا بھی اندازہ ہو سکے گا۔

(۱) غالب عود صـ۵۸ میں رقم طراز ہیں: "صائب اگرچہ اصفہانی نژاد تھا، مگر وارد شاہ جہاں آباد تھا، انتقام کشیدن وانتقام گرفتن دونوں بول گیا: یہ واضح نہیں کہ غالب ان دونوں میں سے کسے ہندی روزمرہ کا ترجمہ سمجھتے تھے، مگر اس بنا پر کہ مقدم الذکر کی اسناد موخر الذکر کے مقابلہ میں بہت زیادہ ملتے ہیں، یقین ہے کہ وہ انتقام گرفتن ہی کو اصیل فارسی نہ قرار دیتے ہوں، لیکن انتقام کی فارسی زوزنی، بستی؛ بہتی کنیز وصراح میں گینہ ہے اور یہ کشیدن وگرفتن دونوں کے

ساتھ مستعمل ہے" باد شمنان ما کینہ گرفتی" بلعمی ص۱۴۴ ۔ فرود برادر علاتی کیخسرو کی ماری جانے کے بعد رستم طوس کی سفارش کرتا ہے" از و شاہ راکیں نباید گرفت" ش ا ص۳۳۱ انتقام ستاندن" کردن، نمودن کے ساتھ بھی آیا ہے، اس لیے گرفتن کے ساتھ مستعمل ہو تو جائے حیرت نہیں : "انتقام .. از و بگیرد" تاریخ ابوالخیر خانی نسخہ قدیم م ۲۳۰ (مصنفہ، ماۃ دہم) "انتقام راہ رائی باید از صحرا گرفت" دیوان فرج شوشتری م ۴۰، "پر انتقامہا ز فلک می تواں گرفت" اسیر ص۱۷۹، "انتقام ترا و از عشق را میگیرم" رموز ص۶، "کی تواں از خود گرفتن انتقام خویش را" علوی ۹۵، "رہم چشماں گرفتم انتقام سینہ صافیہا" ۹۴، "تو انتقام ز کرسیوز شراب بگیر" ظہیر اصفہانی ص۲۷۹، "باور مکن کہ گیرم ازاں انتقام خویش" ص۲۹۱، "کہ گیرد انتقام دیگر از روزگار از من" عالی ص۱۹۴، "انتقام گرفتی" فرشتہ ا ص۱۳۰، اشعار طاہر وحید و مفید بلخی (بہار ا ص۹۳)، "قہر تو روز و شب زعدو انتقام گیرد" قاآنی ص۵۸، "خنجر خونریز او پیوستہ گیرد انتقام" ص۲۲۲، ص۲۴۲، ہما ص۱۳۹، "انتقام خوں پاک ارمغاں خواہم گرفت" وحید مغ ۴ ص۱۸۰،

"عمرو برو انتقام کند" زین ص۲۹، طبقات ناصری ص۵۹ + "گزیدہ ص۴۱۹، "انتقام .. بستاتم" بناکتی ۳۲۲، تذکرۃ الواقعات جوہر آفتابچی م ۱۷، فرشتہ ۲ ص۲۷۲ "انتقام ننماید" طبر ص۲۴ ۔

اس سلسلے میں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ خود غالب نے "از خضر انتقام سکندر گرفتہ ایم" لکھا ہے (کلیات ص۲۰۳)

(۲) غالب نے ک ن ص۳۲ میں لکھا ہے کہ "این (فرستادن) را مضارع فریسد نیز گویند، لاجرم فاعل فریسندہ و امر نیز فریس خواہد بود، لیکن الاول (یعنی فرستد) افصح ہے۔ اعتراض ہوا تو جواب دیا کہ نظم و نثر میں بہ رعایت قافیہ آئے تو کچھ ایسی قباحت نہیں (تیغ ص۱۰) ک ن میں رعایت قافیہ کا ذکر نہیں، یہ نکتہ، بعد الوقوع ہے، تاہم آخر کے ایک خط میں انھوں نے فریسید بدون رعایت قافیہ

بھی استعمال کیا ہے (صـ۱۸۱)۔ یہ مضارع ہندی فارسی میں بہت ملتا ہے، اور اس کی قدیم ترین مثال بہ شرطیکہ یہ تصرف کاتب نہ ہو، برنی کے یہاں ہے: 'در سامانہ فرلیسند' صـ۱۹۵ اس کے بعد عہد عالم گیری کے ہندو شاعر، بیدل کی منظوم رامائن (معاصر ۲ صـ۱۰۳) اور حمیدالدین خاں نیمچہ، عالم گیری کے احکامات عالم گیری مرتبہ سرکار (احکام ۵) میں آیا ہے اور اس دور کے بعد اس کا استعمال عام ہو گیا ہے، لیکن ہندوستانیوں نے اسے غلط بھی قرار دیا ہے (غیاث صـ۵۰۵ دستور فارسی از تصدق حسین، خلاق م ۹۹)۔ ایرانیوں کی نظم و نثر میں میری نظر سے نہیں گزرا۔ وحید دستگردی نے چار سو برس قبل کے لکھے ہوئے ایک مجموعے میں جس کے بارے میں انھوں نے یہ نہیں بتایا کہ کس ملک کا ہے، فرلیسند دیکھا تھا اور اس کے متعلق یہ رائے ظاہر کی تھی کہ فرستند کی جگہ فرلیسند بہت مبتذل' ہے.. مغ ۵ صـ۶

(۳) غالب کی رائے میں خمیازہ صرف انگڑائی کو کہتے ہیں، جماہی کو نہیں دک صـ۲۹، مگر دونوں کے لیے مستعمل ہے۔ فرہنگوں میں جو اسناد ہیں، ان سے قطع نظر، اشعار ذیل سے غالب کے دعوے کی تردید ہوتی ہے:

'اشتیاق بادہ چنداں شد کہ ہنگام صبوح غنچہ، سیراب نتواند لب از خمیازہ بست'
فغانی صـ۱۴۸

'داد بہ آوازہ شراب نوید بست بہ خمیازہ دہان امید' عرفی صـ۲۲۷
'دماغم را بجام تازہ گرداں لبم را دشمن خمیازہ گرداں' عرفی ا صـ۵۱

(۴) تفتہ غالب کے عزیز شاگردوں میں تھے، اور وہ ان کی تربیت میں کوئی دقیقہ اٹھا نہ رکھتے تھے۔ ایک خط میں انھیں لکھتے ہیں 'یہ نکات سوائے تمھارے کسی اور کو میں نہیں بتاتا' خطوط صـ۲۲۔ ظاہراً تفتہ نے 'ستم درکشیدہ ایم' نظم کیا تھا' اور غالب کے اعتراض پر انھوں نے شرف قزوینی کا مصرع 'پیمانہ ہای زہر ستم درکشیدہ ایم' سند میں پیش کیا تھا۔ غالب اس سے مطمئن نہ ہوئے' اور انھوں نے تفتہ کو لکھا:

"درکشیدن کو ربطِ پیمانی کے ساتھ ہے یا زہر کے ساتھ؟ اگر زہر درکشیدن جائز ہوتا تو وہ سم کے قافیے کو کیوں چھوڑتا؟.. کیا زہر پانی ہے؟ اگر بہ مثلِ زہراب ہوتا تو روا تھا۔ شرف زہر کجا درکشید، بل کہ پیمانہ، زہر درکشید.. خیر، رہنے دو۔ ہند میں اس کو کون سمجھے گا؟ چاہو یوں کردو:

'دانی دل و من آنچہ بہم درکشیدہ ایم در یک نفس دو ساغرِ سم درکشیدہ ایم"

خطوط ص۹۰

غالب کسی ہندوستانی فارسی داں کی غلطی پکڑتے ہیں، تو دشنام طرازی سے بھی دریغ نہیں کرتے، لیکن، اس گمان میں کہ ہندوستان میں کوئی گرفت نہ کرسکے گا، تفتہ کو زہر (یا سم) کے ساتھ درکشیدن کے استعمال کی اجازت دے دیتے ہیں، حال آں کہ یہ ان کے نزدیک غلط ہے۔ طرہ یہ کہ جس طرح غالب کی یہ روش ٹھیک نہیں، ان کا یہ خیال بھی کہ درکشیدن زہر (یا سم) کے ساتھ نہیں آسکتا، صحیح نہیں:

'ہر خوں کہ تو دادی چو مئے ناب کشیدیم زہر تو بصد رغبت جلاب کشیدیم'

وحشی ۶۵

'وحشی نہ پسندید بہ پیمانہٴ دشمن این زہر کہ ما از کفِ احباب کشیدیم'

۶۵

'دلست شاد کہ زہر غمی بکام کشید فشردہ پای و دستی ز شہد کام کشید'

ظہوری ص۲۷۱

'یا بہل این غمکدہٴ عشوہ سنج یا بکشش این زہر وز تلخی مرنج'

عرفی ص۲۵۳

'ہر زہر کہ در غمکدہ کردند مہیا مستانہ و مردانہ گرفتیم و کشیدیم'

مخفی ص۹۸

شعر ۲ کے مصرع اول میں کلیاتِ وحشی کے ایک نسخے (م ۶۴۶ ۶۴) میں پسندید کی جگہ پسندد بھی آیا ہے۔ یہ بھی واضح رہے کہ کشیدن اور درکشیدن میں فرق ہو یا نہ ہو،

مسئلۂ زیر بحث پر اس کا اثر نہیں پڑتا۔

(۵) ابطال میں سعدی کا مصرع "شتر کرہ با مادر خویش گفت"، مخفف کی جگہ مشدد لانے کی مثال میں پیش کیا گیا ہے۔ غالب (وک ص۱۴۵) کو اس پر تین اعتراض ہیں: پہلا یہ کہ سعدی نے کرہ نہیں، بچہ لکھا ہے۔ میں نے بوستاں کے کل نسخوں میں جو میری نظر سے گزرے ہیں، بچہ ہی دیکھا ہے، لیکن، بہار تحریف کرنے والا آدمی نہیں، اسے کسی جگہ اسی طرح ملا ہو گا جس طرح ابطال میں ہے۔ دوسرا یہ کہ کرہ اصلاً بتشدید ہے، اس لیے اگر سعدی کے یہاں ہو بھی تو، مخفف کی جگہ مشدد کے استعمال کی مثال نہیں۔ اپنے اعتراض کی تائید میں غالب نے یہ حکایت بھی لکھی ہے:

"ابو الفضل در سرگذشت ہمایوں مینویسد کہ چوں . . بہ تبریز رسید . . بگمان آنکہ تبریز آبادانی قدیمیست، اگر یک دو کرہ ساختہ، حکما . . دست بہاور بیگی از نزدیکاں فرماں داد کہ بہ بازار رود کرۂ چند از بہر مشاہدہ آرد۔ فرماں پذیرفت و اسپاں یکسالہ و دو سالہ با خویش آورد۔ فرماں روا بخندید و گفت من اصطرلاب خواستم تو ستور آوردی"

کرہ بہ معنی شے مدور لفظ عربی غیر مشدد ہے اور فارسی میں بھی اسی طرح رائج ہے، گو اس کا امکان ہے، کہ نظم میں ضرورۃً مشدد بھی آیا ہو۔ حکایت زیر بحث جیسا کہ احمد نے لکھا ہے (موید ص۴۴۳) کسی طرح غالب کے مفید مطلب نہیں، غالب نے تیغ میں یہ دکھانے کی کوشش بھی نہیں کی کہ کرہ کی تشدید کو ثابت کرنے میں کس طرح اس سے مدد مل سکتی ہے۔ اس سلسلے میں سبک الکی عبارت ذیل توجہ طلب ہے:

"تشدید در . . فارسی نہادی نیست۔ در لغات قدیم فارسی حروف مشدد بسیار محدود داست، و آنکہ ہست نیز غالباً بہ تخفیف تلفظ میشود، چوں، برہ، کرہ، درہ، ارہ کہ ہمہ، اینہا را بہ تخفیف در اشعار قدما می یابیم و خود ما ہم غالب آنہا را

مخفف میگوئیم و حتیٰ لغات عربی را ہم کہ تشدید دارد بہ تخفیف در اشعار ذکر میکنیم، ص۱۸۵'
'جہاں تک قدیم شعرا کا تعلق ہے، رہی نہیں اور حروف[67] بھی مشدد ملتے ہیں اور رہ تو متاخرین تک کے یہاں مشدد پائی جاتی ہے۔ عربی مشدد الفاظ اگر فارسی میں مخفف آتے ہیں تو مخفف تشدید کے ساتھ بھی منظوم ہوتے ہیں، مثلاً لفظ عمر جو عربی میں بہ تخفیف م ہے فارسی کے متعدد شاعروں کے یہاں[68] مشدد ملتا ہے۔

کرہ شس امیں کم از کم تین جگہ آیا ہے: ص۱۲۹، ص۱۳۰، ص۱۸۵ اور ہر جگہ مشدد ہے۔ میں یقین کامل کے ساتھ تو اس وقت نہیں کہہ سکتا، لیکن میرا خیال ہے کہ فردوسی نے ایک جگہ بھی بہ تخفیف استعمال نہیں کیا۔ تخفیف کی مثالیں یہ ہیں: 'کرۂ توسن چرخ بدرام' اثیرادمانی ص۹۰، 'ندیدہ کہ پس از مادہ گاو خر کرہ بود' مختاری ص۱۴۴۱، 'استر بمیرد از کرہ چوں مادیان کشد' (خسرو، بہار ۲ ص۲۹۷)۔ میری نزدیک کرہ کی دو صحیح شکلیں ہیں ایک بہ تشدید' دوسری بہ تخفیف۔ تیسرا اعتراض یہ ہے کہ شترکرہ غلط ہے، کرہ صرف اسپ و خر کے لیے مخصوص ہے۔ یہ اعتراض صحیح نہیں۔ شترکرہ صراح میں کئی جگہ ہے جلد ۱ ص۵۹، جلد ۲ ص۳۵۔ رموز میں ہے: 'چند کرہ' (کذا) شتر را بیخ کشیدہ، ص۱۷، شفائی کا مصرع ذیل بہار ۲ ص۲۹۶ میں ہے: 'ہزار کرہ شتر گر چرا کنند دراں'

(۶) غالب فارسی میں وجود الف نفی کے قائل ہیں، جس کی مثالیں ان کے نزدیک اویژہ، اجنباں، انواستی، اجفت دک ص۳۷ اور امیر ص۱۴۹ ہیں۔ اویژہ کے جو معانی برہان میں درج ہیں ان میں پاک بھی ہے، غالب کہتے ہیں کہ یہ ایسا ہے کہ بول سے گلاب مراد لیں ص۳۶۔ ان کی رائے میں وثیرہ پاک اور اویژہ ناپاک ہے۔ اسے لوگوں نے قبول نہیں کیا، تو انھوں نے ایک پیمبرانہ شان سے اشاعت ۲ میں یہ اضافہ کیا:

"یاراں . . اگر تعصب ورزند بلا تشبیہی گویند پذیرفتن قول . . . برہان . .

بہ پرستیدن گوسالہ وانکار من بمنع ہارون ازآں کردار مانند وآزردن قوم ازمن ہمساں معاملۂ بنی اسرائیل است با ہاروں" ص۳۷

حقیقت یہ ہے کہ اوشیرک (سبک ا میں اس کی اور شکلیں بھی ہیں لیکن الف اور کاف سب میں ہیں)، پہلوی میں بہ معنی پاک ہے اور الف جزو کلمہ ہے؛ فارسی میں افسوس وفسوس کی طرح اس کی دو شکلیں ہیں: اوشیرہ وو شیرہ۔ اوشیرہ صرف دساتیر (اوبیژگی ص۹۶) میں بہ معنی ناپاک آیا ہے، فارسی میں نہیں اور اس کا اقرار خود ملّا فیروز کو فرہنگ دساتیر میں ہے۔ اویژہ خواہ کسی معنی میں ہو کسی مسلمان کی نظم ونثر میں میری نظر سے نہیں گزرا، زردشتیوں کے یہاں بہ معنی پاک ملتا ہے۔ اسناد پہلوی 'دین اوشیرک'، ایابکار زریراں سبک ا ص۳۰۴ "اپیرک بگوہر" (برای زردشت) اندر آئین نامہ نویسی سبک ا ص۱۱۹۔ اسناد فارسی: مردم چوں پاک واویژہ بود، جاماسپی باب ۴ + "درود ایزد تعالیٰ بروان اویژہ زرتشتا، صد در ص۲

اشو ہست ایزد بخشندہ داور	خدای دادگر دارای خاور
ہماوند اور مزدا بیش وزیدار	اوشیرہ پاسبان دام وبیدار،

پژدو ۲

اجنباں، اخواستی، اجفت دساتیری الفاظ ہیں۔ امیر = نامیرندہ[۶۹] کی نسبت صاحب محرق نے لکھا تھا کہ کہیں اور نہیں ملا، (اور میرا حال بھی یہی ہے،) لیکن اس کے باوجود غالب نے یہ بتانے کی زحمت گوارا نہ کی کہ انھوں نے اسے کہاں دیکھا تھا۔

الف نفی ایران کی پرانی زبانوں میں ہے، مثلاً اضافہ، الف نفی سے پہلوی ہو (خوب) اہو (ناخوب) ہو جاتا ہے اور داناکیہ (دانائی) اداناکیہ (نادانی)۔ اس طرح کا الف فارسی میں مطلق نہیں، الف نفی اگر دو چار لفظوں میں ہے تو اسقاط الف کے بعد یا تو جو کچھ رہ جاتا ہے وہ کچھ معنی نہیں رکھتا، یا وہی معنی رہتے ہیں جو پہلے تھے، مثلاً آہو فارسی میں بہ معنی عیب ہے، الف جو برای نفی ہے گرا دیا جائے، تو

ہو رہ جاتا ہی، جو پہلوی میں معنی دار مگر فارسی میں بے معنی ہی۔ امرداد میں الف نفی ہی لیکن اس میں اور مرداد میں کچھ فرق نہیں۔

(۷) انبوذن بہ معنی 'اصل کائنات و آفرینش' برہان میں ہی، غالب کی قطعی رای ہی کہ ان معانی میں فارسی نہیں، اور اس کی عربی ہونی یا نہ ہونی کی بارے میں وہ کچھ کہنی سی قاصر ہیں دک ص۳۴۔ ف ایں انبوذن بہ معنی انبوشش اور سند میں رودکی کا یہ شعر ہی، اس میں کچھ شک نہیں کہ مصدر فارسی ہی:

'بود تت در خاک باشد یافتی   ہم چناں کز خاک بود انبوذ تت' ص۱۰۶

(۸) غالب کی نزدیک الفختن کی ف مضموم ہی دک ص۳۲، مگر یہ ان کا وہم محض ہی۔ ف ایں رودکی اشعار ذیل فتحۂ فا پر مشعر ہیں:

'با خرد مند و فا بود ایں بخت   خویشتن خویش را بکوش تو یک لخت
بخور و بدہ کہ بر پشیماں نبود   ہر کہ بخورد و بداد از انک ببیلفخت'
ص۱۲

معیار کا یہ مصرع بھی فتحہ کو ثابت کرتا ہی: 'بعدل و داد نام نیک الفخت' قوافی لخت وغیرہ ص۱۳

(۹) غالب نی الفختن کا مضارع الفنجد (بہ نون و جیم) اور مصدر مضارعی الفنجیدن لکھا ہی ک ن ص۲۷۔ احمد کا اعتراض ہی کہ یہ کس طرح ممکن ہی۔ غالب کو چاہیی تھا کہ یا تو اس کی سند دیتی، اپنی غلطی کا اقرار کرتی، لیکن انھوں نی ان دونوں میں سی ایک بھی نہیں کیا۔

(۱۰) "سختن بسنجد .. مصدر مضارعی سنجیدن" ک ن ط۱۳۱ اس پر بھی احمد کا اعتراض ہی اور غالب نی جواب میں سکوت اختیار کیا ہی۔

(۱۱) غالب کو آگنیدن و آگنیدہ کی وجود کی متعلق شبہہ ہی اور دک ص۲۲ کی عبارت "بشرط آنکہ در کلام اساتذہ آمدہ باشد" سی ظاہر ہی کہ یہ مصدر یا اس کا اسم مفعول ان کی نظر سی نہیں گزرا۔ اسناد:

'آگنیدہ خم و سفال بود' ہفت ص۲ 'درزمیں آگنیدہ است زیم' ص۲
'آں سینہ کہ جای شوق باشد   آنرا تو بناں درآگنیدہ' اوحدی ص۱۸
'چوں تواں آگنید نقش درسنج جام ص۱۷۲ گنجینہ، آگنیدۂ ما' وحید دستگردی منخ ۱۲ ص۳

(۱۲) غالب نے 'اشباع' وہند' لکھا ہے دک ص۱۲۳ ۴ ۵۔ دادن کی سند میری نظر سے نہیں گزری، کردن کے ساتھ سلسلہ ص۳ 'چوں شد اشباع کردہ فتحۂ لام، ساوجی ص۲۶ 'اشباع تمام نکردہ باشد' اور عطار، اللہ ص۳۹ 'اشباع کردہ باشند'

(۱۳) برہان میں دَب بمعنی 'نگاہ داشتن' آیا ہے، غالب نے دریافت کیا ہے کہ یہ کس کی زبان ہے۔ دک ص۲۰، رومی کا شعر ذیل جہاں میں ہے اور اسے احمد نے بھی مؤید میں نقل کیا ہے ص۲۶:

'مکر زن پایاں ندارد وقت شب   قاضی زیرک پئے زن بہر دب'

(۱۴) دیباچہ، برہان میں ہے 'دیدۂ عیب ساز را سرمۂ پردہ پوشی بکشند' ص۱۔ غالب کی رائے میں عیب ساز غلط ہے، عیب بیں چاہیے، شیفتہ کا فتویٰ جسکی حالی وغیرہ نے تائید کی ہے یہ ہے کہ 'عیب ساز غلط محض اور جو آنکھ کو عیب ساز کہے وہ احمق بلکہ اندھا' (تیغ ص۳، آثر ص۴)۔ عیب ساز فردوسی کے 'بدساز' کی طرح ہے: 'درا مردم شوم و بد ساز خواں' ش ۴ ص۱۸۴۔ دیدۂ عیب ساز کی ترکیب ظاہرا نظامی کے شعر ذیل کو دیکھ کر بنائی گئی ہے اور برہان سے پہلے نظامی پر اعتراض کرنا چاہیے:

'دیدہ زعیب دگراں کن فراز   صورت خود بین و در و عیب ساز' مخزن ص۱۴۴

(۱۵) آبگاہ بمعنی آبگیر برہان میں ہے۔ غالب آتش گاہ وغیرہ کے قیاس پر اسے ماننے کو تیار نہیں، طالب سند ہیں دک ص۱۱۔ کلیم کا شعر ذیل ۲۱۴ م اور م ۲۳۷۸ میں ہے:

'ساحل دریای جودت از وفور تشنگاں   پایمال آرزو چوں آبگاہ لشکر است' ص۷۹
'گاہ در مرغزار مدح آئی   گاہ در آبگاہ قار شوی' مسعود

(۱۶) غالب نے سپہبد کو بہ ضمہ' با لکھا ہے (حاشیہ' دستنبو، مکاتیب ص۴۳)
یہ لفظ سپہبہ = سپاہ اور لاحقہ' بد سے جو موبد، کہبد، ہیر بد وغیرہ میں ہے، مرکب ہے۔
بد پہلوی میں پت بالفتح ہے، اور اس کی کوئی قابلِ قبول سند میری علم میں نہیں کہ
حرکت حرف اول فارسی میں مضموم ہوگئی ہو۔ اسناد فتحہ' با: 'سپہبد، قافیہ' موبد،
فخر ص۱۵۱، 'سپہبد، قافیہ' بد، شہر یار ۱۲۷ +،

'کہ پیکار گرشاں سپہبد شداست — بزرم اندروں دست شاں بدشداست'
شش ۲ ص۴

'گر او چوں زریر سپہبد بود — مرا زیستن زاں سپس بد بود' ش ۳ ص۵
'چو خورشید بر تیغ گنبد شود — درخواب رای سپہبد شود' ش خ ۹۲
'پس پشت طوس سپہبد بود — کہ کینہ پر خاش او بد بود' ۱۰۴
'بروئیں دزت بر سپہبد کنم — مبادا کہ ہرگز بتو بد کنم' ۲۴۹
'کز آں بوم خیزد سپہبد چو تو — فزدل آفرینا دایزد چو تو' ۴۱۷
'اگر پیش ازیں او سپہبد بدست — زکاؤس شاہ اختر بد بدست' ۱۱۲
'کہ تیزی نہ کار سپہبد بود — سپہبد کہ تیزی کند بد بود' ۱۰۸

(۱۷) برہان میں دشتاں (زن حائض) بالفتح ہے۔ غالب کا قول ہے کہ 'خبر
ندارد کہ دشتاں بدال مضموم است مرکب از دشت بہ ضمہ' دال بمعنی زشت و نجس و
الف و نون حالیہ' دک ص۱۷۔ دشت بہ معنی نجس محتاج سند ہے، اس سے قطع نظر' دشتاں
مفتوح الدال ہے اور یہ اوستائی دخشت (بالفتح) سے نکلا ہے۔

(۱۸) برہان میں سرپرستا بہ معنی خادم ہے۔ غالب کہتے ہیں: 'بمعنی خادم..
در ہیچ نظم و نثر از نظر ما نگذشتہ، ہر آئینہ سند میخواہیم' دک ص۷۹۔ فردوسی داستان
ہفتواد و کرم میں جس موقع پر اردشیر داخل قلعہ ہوتا ہے اور خادمانِ کرم کے لیے صندوق
سے شراب نکالتا ہے کہتا ہے:

'ہر آں کس کہ زی کرم بردے خورش — زشیر و برنج آنچ بد پرورش' ش ۳ ص۱۶۴

به پیچید گردن ز جام نبید — که نوبت بدش جای مستی ندید
چو بنشست بر پای جست اردشیر — که با من فراواں بر نجست وشیر
بدستوری سر پرستاں سه روز — مرا ورا بخوردن منم دلفروز
مگر من شوم در جهاں شهرهٔ — مرا باشد از اخترش بهرهٔ
شمائی گسارید خرم سه روز — چهارم چو خورشید گیتی فروز۔

صـ۱۶۳ میں "پرستندهٔ کرم" بدشصت مرد، آچکا ہی، شعر ۴ میں صریحاً خدام کرم کی طرف اشارہ ہی۔ نظامی کی اشعار ذیل میں سرپرستی بہ مقابلہ، سروری آیا ہی:

دگر دلی دارم از رسن بستہ — نکنم زیر بارکس خستہ — ہفت صـ۱۷
منکہ فارغ شدم بہ دانۂ خویش — سر نہم چوں صدف بخانۂ خویش
سروری بہ کہ یار من باشد — سرپرستی چہ کار من باشد
شیر ازاں پایہ سربزرگی یافت — کہ سر از طوق سرپرستی تافت
نانی از خوان خود دہی بجہاں — بہ کہ حلوا خوری زنان کساں،
گر قطب شمالی ہمہ جائی گردد — در طوف کلاہ تو ہوائی گردد
زینسانکہ بہ سرپرستیش اوج گرفت — جا دارد اگر فلک رجائی گردد، صـ۲۵۴

یہ رُباعی مصطلحات میں طغرا کی طرف منسوب ہی، لیکن طغرا م کی حصۂ نظم میں نہیں ہی۔

(۱۹) غالب کہتے ہیں کہ آبستن اور آبستنی صحیح ہیں، لیکن، آبست کوئی لفظ نہیں خطوط صـ۱۸۱، مگر یہ مستند اساتذہ کی یہاں ملتا ہی: "ہیچ شک نیست کہ آبست زخورشید وماند" منوچہری ک، "حاملہ چوں مریم آبست نیست"، رومی صـ۱۸۶، "ہزار اں دردزہ آرد زعشق یوسف آبستی" صـ۸۲۔ فرہنگوں میں بھی اسناد ہیں جو میں نی نقل نہیں کیے۔

(۲۰) "اینکہ سعدی در بوستان میفرماید شتر بچہ با مادر خویش گفت، پس از آخر زمانی بخفت"، از ینجا گماں کردہ می شود کہ مگر مضارع خفتن خواہد بود کہ شیخ امر آنرا

بخفت استعمال کردہ۔ سخن اینست کہ این از بہر ضرورت قافیۂ شعر است ورنہ ماضی وامر بیک صورت نمیتواند بود'' ک ن ص ۲۹۔ بوستان میں بخفت بہ طور امر اور بھی آیا ہے اور مخفت نہی بھی اس میں موجود ہے:

'نگہ کردہ شوریدہ از خواب و گفت مرا فتنہ خوانی و گوئی مخفت' ص ۱۸

'شنید این سخن دزد مغلول و گفت تو باری زغم چند نالی بخفت' ص ۱۰۵

'کہ ای زندہ چون ہست امکان گفت لب از ذکر چون مردہ برہم مخفت' ص ۱۱۱

شعر میں ضرورۃً کیا روا ہے اور کیا نہیں، اس کا کوئی صحیح تصور غالب کے ذہن میں نہیں۔ اگر سعدی نے ماضی سے امر کا کام لیا ہے تو ان کے یہاں اس کی اور مثالیں بھی ملنی چاہییں، مگر سعدی پر کیا موقوف ہے کوئی بھی ماضی کو امر یا نہی کی جگہ استعمال نہیں کرتا۔ حقیقت یہ ہے کہ خفتن کے علاوہ خفتیدن بھی ایک مصدر ہے سبک ایں ہے: '' صیغہ ہای فعل خفتیدن و خفیتد و خفتند و خفتار و بخفت بصیغۂ امر حاضر.. از میان رفتہ'' ص ۳۵۸۔ بخفت جسے غالب ماضی کہتے ہیں امر ہے؛ خفتیدن' ۲۴، 'خفتیدہ' ۱۱۴ اور کتابوں کے علاوہ سفر السعادت میں ہے — رومی کے یہاں خفتندہ بھی ہے ص ۲۸۶ مگر اس طرح نہیں آیا کہ تصحیف خفتیدہ کا احتمال نہ ہو۔

(۲۱) غالب کو چیں چیں (تکرار چیں بہ یای معروف) پر اعتراض ہے دک ص ۴۱۔ اسناد: سروری: (بحث بخش)، قوسی کی فرہنگ: 'چیزیکہ از حرارت چیں چیں شدہ باشد' (احمد نے مؤید ص ۱۴۶ میں سراج سے نقل کیا ہے)، کلیات واعظ قزوینی بہ خط مصنف: 'فتادہ زلف چیں چیں تا بپایش' (مؤید ص ۱۴۸)۔ قاآنی: 'خم خم چیں چیں شکن شکن سر زلفش' ص ۸، 'جعد چیں چیں فتادہ تا بمیان' ص ۱۰۸، 'چیں چیں فتادہ گیسوش از فرق تا قدم' ص ۱۱۱، وصالی ماژندرانی: 'دشوی گہ خم اندر خم وگاہ گاہ چیں چیں' مجمع ۲ ص ۵۶۱، سامانی پسر قاآنی: 'زلف پریشانش دژم چیں چیں پریشاں خم بخم' گنج ص ۵۰۱ رموز: 'چشم با با بر بتیارۂ افتاد کہ پوست روی چیں چیں.. بروی ہم افتادہ' ص ۲۹۹، ص ۱۳۱، ص ۹۲۔

(۲۲) غالب نے قاطع کی اشاعت اول میں چیں چیں کے ساتھ خم خم (تکرار خم بالفتح) پر بھی اعتراض کیا تھا، لیکن وہ الفاظ جن کا خم خم سے تعلق تھا، اشاعت ۲ سے غائب ہیں۔ خم خم کی دو سندیں (۲۱) میں ہیں، باقی درج ذیل ہیں: "جام جام درۂ با را ہیکہ خم خم بود" ف ا صنہ ۹؛ "خم خم نہادہ سنبلش از زلف تا کمر" قاآنی صـــ۱۱۱؛ "زلف خم خم رسیدہ تا بکمر" صـــ۱۰۸

(۲۳) "ہندوستان کے باتونی لوگوں کو خم وچم بولتے سنا ہے۔ آج تک کسی نظم ونثر فارسی میں.. نہیں دیکھا۔ لفظ پیارا مجھ کو بھی پسند مگر.. جو اپنے پیشواؤں سے نہ سنا ہو، اس کو کیونکر صحیح جانوں؟" مغل صـــ۲۷۵۔ رشیدی میں چام کے تحت سامانی کے حوالے سے مرقوم ہے۔ عبارت ظاہرا سامانی کی ہے: "بواسطۂ حرکت دوری گویا چم وخم دارد" ذیل میں پہلے طغرا اور بعد ازآں زمانۂ حال کے ایک ایرانی شاعر کا شعر درج ہے:

"اجلال تو اش قابل خدمت نشمرد ہرچند فلک تازہ نماید خم وچم را" صـــ۳۰۱

"پنہاں کنیم با چم وخم عیب خویش را چوں فرق کل بزلف پریشان عاریہ" مغ ۱۲ صـــ۱۵۱

(۲۴) غالب نے ان ہندیوں کو جنھوں نے حزیں کے آگے سر تسلیم خم نہ کرکے ان پر اعتراض کیے تھے، بڑی لے دے کی ہے اور رام پور کے ایک صاحب کو جنھوں نے عرفی پر گرفت کی تھی اور ظاہرا غالب سے عرفی کے بعض مستعمل محاورات کی سند کے طالب تھے، اس بارے میں لکھا تھا:

اگر شعرائے ہند کے کلام میں آیا ہوتا تو ہم اس کی سند اہل زباں کے کلام سے ڈھونڈتے ہیں، جب وہ خود عرفی نے لکھا ہے تو ہم اور سند کہاں سے لائیں؟ قواعد زباں کا ماخذ تو ان حضرات کا کلام ہے، جب ہم انھیں کے قول پر اعتراض کرنے لگے تو اس.. کے واسطے قاعدہ کہاں سے لائیں گے؟" (مکاتیب صـــ۱۱۴)

دوسرے الفاظ میں یہ اگر کسی ایک مستند ایرانی کی سند بھی مل جائے تو کافی ہے، مگر نے پیر جس کے بارے میں انھیں غلط یا صحیح یہ اطلاع ملی تھی کہ جلال اسیر کے کلام میں ہے،

ان کا رویہ جُدا گانہ ہی، تفتہ کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

'لفظ ِ نی پیر تو ارانی بچہ ہای ہندی نژاد کا تراشا ہوا ہی، جب اشعار اردو میں اپنے شاگردوں کو باندھنے نہیں دیتا، تو تم کو شعر فارسی میں کیوں کر اجازت دوں گا؟.. اسیر.. کا کلام سند ہی، میری کیا مجال ہی کہ ان کی باندھی ہوئی لفظ کو غلط کہوں، لیکن.. بہت تعجب ہی کہ امیرزادہٴ ایران ایسا لفظ لکھی' (معل ص۳۷۱)

نی پیر فارسی کی کسی فرہنگ میں مجھے نہیں ملا، لیکن بہار اکی حاشیے میں (ص۱۷۳) ایک شعر جو جامع التمثیل میں بھی ہی، بہ طور ضرب المثل درج ہی:

'نی پیر مرو تو در خرابات هرچند سکندر زمانی' ص۳۶

نور اللغات امیں مرقوم ہی کہ یہ لفظ فارسی میں گالی کی طرح مستعمل ہی اور مثال میں یہی شعر دیا ہی، لیکن اس میں یا بعض اور اشعار میں جو میں آگی نقل کروں گا، نی پیر بہ طور دشنام نہیں آیا۔ نی پیر مرو الخ میں شاعر کسی کو برا نہیں کہتا صرف یہ مشورہ دیتا ہی کہ کسی ہادی کی بغیر خرابات کا قصد نہیں کرنا چاہیے۔ یہ اس قسم کا مرکب ہی جیسے نی پدر اور نی یار ہیں، اور لفظ پیر ہادی یا مرشد کا مرادف ہی۔ اس قسم کی مرکب بنانی کا ہر شخص مجاز ہی خواہ وہ ہندی نژاد تورانی بچہ ہی کیوں نہ ہو اصطلاحی معنی میں بھی یہ لفظ سیکڑوں برس سی ایران میں مستعمل ہی:

'جہاں خاقانیا شخصیت نی پیر دو دست این شخص را امروز(د) فردا'
خاقانی ص۷۹۵

'بہ سنت گر کند امروز جلوہ کند فردا بدیگر دست رسوا'
'اگر نی پیر کاری پیش گیرد ہلاکت راز بہر خویش گیرد'
مرغوب القلوب ص۱۴۹

'نبردی رنج شاگردی استادی چہ میدانی مرید کیستی ای کودک نی پیر پیرت کو'
طالب ص۴۴

'با شراب کہنہ زاہد ترشروئی میکند کو جوانمردی کہ سازد کار این نی پیر را'
صائب ص۵

تا بجیٔ عیب شرابی میکند این محتسب　　اختلاط ما و این نی پیر بر ہم میخورد،
صـ ۴۴۵

صحبت نوخط پرستاں صاف زہر قاتلست　　دشمن جان جوانند این نی پیر ہا،
خالص ۲۶

جہاں باباب محمود نی پیر شد　　فلک خم تیزاب شمشیر شد،
اشرف صـ ۶۴

بہر استیفای غارت داد بر دزداں خرد　　آں نخستیں پیر نی پیر کلاں شمشیر را،
وحید ۲۲۲

لفظ پیر بہ معنی مرشد حدیقہ میں آیا ہی: 'گفت پیرا بگو کہ ظالم کیست، صـ ۳۰

(۲۵) برہان میں تومن کی بارے میں لکھا ہی 'قصبہ.. کہ صد پارہ دہ در تحت آں باشد' غالب معترض ہیں کہ "صد پارہ دہ، منش فرزانگا نرا بہم میزند، پارہ دہ، یعنی چہ؟" دک صـ ۵۶ - برہان میں صد پارہ دہ بہ معنی صد عدد دہ ہی اور اس کی صحت میں مطلق شک نہیں: 'چندیں پارہ دیہہ' المعجم صـ ۱۱، 'ہشت پارہ کشتی' بلخی صـ ۹۵، 'چہل پارہ شہر' نزہت صـ ۴۷، 'سی پارہ دیہہ' صـ ۴۱ +، 'پنجاہ پارہ کمر مرصع' غازانی صـ ۱۸۵، 'صد پارہ دیہہ' ہفت اقلیم ۱۰۳ ؍ ۱، 'چند پارہ دیہہ' بی بی صـ ۱۰۲، 'سی پارہ قلعہ دیگر' صـ ۱۴۱

(۲۶) غالب نے ملیدہ کو مالیدہ مخفف لکھا ہی دک صـ ۴۶ یہ اردو میں ضرور مستعمل ہی، لیکن فارسی میں محتاج سند ہی ؛ ؛ غالب مخففات قیاسی کو جائز نہیں رکھتے اس سلسلے میں انھوں نے اسا مخفف آسا کے بارے میں جو کچھ سپرد قلم کیا ہی، ملاحظہ ہو: 'اگر گوییم اسا مخفف آسا خواہد بود، گوییم مسموع نیست و این بداں ماند کہ گویند دوار مخفف دیوار است و دوانہ، مخفف دیوانہ دک صـ ۲۹

(۲۷) غالب کے نزدیک کودک تصغیر کود ہی اور کود بہ معنی طفل دک صـ ۱۴۳ ان سے اس کی سند طلب کی گئی تھی، مگر وہ خاموش رہے کود بہ معنی طفل میری نظر

سے نہیں گزرا، اور کودک کسی لفظ کی تصغیر ہوتا تو فارسی میں کودلک زبانوں پر نہ ہوتا:
"قامت سروی گرفت کودلکی یک مہہ، رومی ص۷۶۲، "کودلکاں، فرہنگ شیرازی
پسر وصال مجمع ۲ ص۳۸۶، منوچہری ک۔ غالب نے ریدک کو بھی تصغیر رید
(بہ معنی طفل) لکھا ہے، لیکن ریدک خود بہ معنی طفل ہے اور پہلوی میں کثیرالاستعمال
رید بہ معنی طفل محتاج ثبوت ہے۔

(۲۸) آلفتہ کی نسبت جو کالفتہ کی ایک شکل ہے، غالب لکھتے ہیں: "لفظیست مستور نہ در عبارات مسطور و نہ برزبانہا مشہور، دک ص۲ اگر واقعی ایسا ہوتا تو اردو میں الفتا اس سے نہ پیدا ہوتا۔ آلفتہ معیار ص۱۱۶ میں ہے، "ز احداث فلک آلفتہ باشد، اور صاحب جامع نے بھی اسے ضبط کیا ہے۔ مصطلحات میں اس کی سند میں شانی کا یہ مصرع دیا ہے: "من آلفتہ را تماشا کن، مگر کم کی مخطوطات دیوان شانی میں یہ مصرع نہیں ملا۔ فوقی کی ایک سند بہار ا ص۳۹ میں ہے، وہ یہ ہیں: "توئی آلفتگاں را یار و مونس، ص۴۹، "آلفتگی، ص۳۲۷۔ کلیات یغما میں یہ فقرہ نثر ہے: "وقتی آشفتہ رای آلفتہ ساماں دعوای خدائی کرد، ص۵۔ قاآنی کا شعر ہے:
"چہ شود گر شود ز رحمت تو   مستفیض ایں روان آلفتہ، ص۳۷۴

(۲۹) "جناب مولانا (احمد) ۱۸ صفحہ میں حکم دیتے ہیں کہ پیدائی و زیبائی صحیح، پیدایش و زیبایش غلط۔ اقول آخر حاصل بالمصدر بنانے کے لیے دو ہی حرف موضوع ہیں یا آخر میں شین یا تحتانی ہ موافق مولوی جی کے اجتہاد کے سیکڑوں (کذا) لفظ متروک و مطرود ہو جائیں گے۔ ہم کہتے ہیں کہ زیبایش و پیدایش و گنجایش کو زیبائی و پیدائی و گنجائی بھی کہہ سکتے ہیں، مگر آرایش و آسایش و کاہش و رنجش کے آگے یہ ترکیب شین کی جگہ یائے حطی نہیں لا سکتے اور یہ مقدمہ نہ دلائل کا محتاج ہے نہ نظائر کا حاجت مند، "تیغ ص۳۔ شیفتہ وغیرہ نے بھی پیدایش و زیبایش کو صحیح کہا ہے (ص۳۰)۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ احمد نے مؤید میں ہرگز یہ نہیں کہا کہ حاصل مصدر صرف دو طرح بنتے ہیں، اور نہ پیدایش و زیبایش کے صحیح ہونے یا نہ ہونے پر

اس کا کچھ اثر پڑتا ہے۔ دوسری یہ کہ پیدالش کسی طرح حاصل مصدر نہیں کہا جاسکتا، اس کے لیے ضروری ہے کہ پیدائیدن مصدر ہو اور یہ موجود نہیں۔ پیدائی پیدا سے ٹھیک اسی طرح پیدا ہوا ہے، جیسے رعنا سے رعنائی، اس کی ہستی پیدایش کے وجود کی دلیل نہیں ہو سکتی۔ غالب پیدایش کی سند ایرانیوں کی نظم و نثر سے نہ دے سکے، اور انھوں نے اپنے دعوے کی تصدیق شیفتہ وغیرہ سے کرائی؛ یہ صریحاً اعترافِ شکست ہے۔ وہ اصحاب جو خود غالب کو نہیں مانتے، شیفتہ وغیرہ کی فارسی دانی کے کب قائل ہو سکتے ہیں۔ اس سے قطع نظر، پیدایش ت د میں ملتا ہے: پیدایش را کنار نباشد، صـ۶۱۳، مگر یہ یا تو بہ تقلیدِ ابو الفضل استعمال ہوا ہے، یا اختراعات صاحب دساتیر سے ہے۔ عہد اکبری سے قبل کی کسی کتاب میں یہ لفظ میری نظر سے نہیں گزرا۔ اس کے بعد تا ۃ یازدہم و دوازدہم میں عارف ایگی معاصر مصنف میخانہ (میخانہ صـ۴۲۲)، مخفی (دیوان ط صـ۴۲ م ـ۷۶)، دیباچہ، کلیات یغما نوشتۂ محمد اسمٰعیل (یغما صـ۲)، میں ملتا ہے:

'جہان را جوانی بہ آرایش است | نژاد مرا جائے پیدایش است' عارف
'مخفی غرض دوست گر اظہار کرم نیست | مقصود ز پیدایش این کون و مکاں چیست'
مخفی

شعرِ مخفی میں ظاہر ہے کہ پیدائی بھی ہو سکتا ہے۔ پیدایش آج کل ایران میں بہ کثرت مستعمل ہے: وحید دستگردی مغ ۷، صـ۱۳۱، نفیسی ا صـ۱۵ +)۔

زیبیدن مصدر نو اور المصادر صـ۵۵ میں ہے، لیکن یہ مصدر ادب فارسی میں میری نظر سے نہیں گزرا۔ اس کا اسم فاعل زیبندہ، اسم صفت زیبا اور فعل زیبد البتہ استعمال میں ہے، کمال یہ کہ زیبد کے علاوہ کسی اور فعل کی سند نہیں ملتی۔ زیبائی صحیح ہے اور ایرانیوں کے یہاں بہ کثرت پایا جاتا ہے، مگر زیبایش ایرانی نظم و نثر میں آج تک نہیں ملا؛ اردو میں ہے اور ہندی فارسی میں بھی ہو تو ہو۔ اس معاملے میں بھی غالب مغلوب ہوئے ہیں۔

(۳۰) برہان میں ستاد (ماضی) مخفف ستاند ہی، مگر غالب اس کی وجود سی انکار کرتی ہیں دک ص۴۷۔ ذیل میں سند کی دو شعر دیی جاتی ہیں۔ رومی کی شعر میں قافیہ بستاد ہی اور اس کی ساتھ کی اشعار کی قوافی شاد وغیرہ۔ حبیب اللہ خاقانی کی شعر میں جو گنج سی ماخوذ ہی قافیہ ستاد ہی اور اس کی ساتھ کی دوسری اشعار کی قوافی زیاد وغیرہ:

'دلی ہرگز او شمس را خود نداد　　دل از شمس بستاد آں ترک شوخ'

ص۱۹۸

'بر پیشگاہ فلک جایگاہ او ہر کس　　مدیح نغز و خلاع نفیس داد و ستاد'

ص۱۸۰

'خوب رفتی بسر مہر و وفا خوب ستادی　　داد لطف و کرم و مردمی ایں بود کہ دادی

رفتم و ناز تو برچید و کاں صبر نکردم　　زود برگشتم و ایں بار بہ ہیچم نستادی'

نقی ص۱۴۳

واضح رہی کہ اس مصدر کی ایک شکل ستیدن بھی ہی جو ایک زمانی میں بہت استعمال ہوتی تھی:

'زمہر دکین تو روزی دو نکتہ بستیدند مستوٗ　　"دینار بود بوی دادم آنرا بستید"'

نفحات ص۱۲۵ +

(۳۱) ستدن ستادن و ستاندن کی ایک شکل ہی، غالب س و ت دونوں کو مضموم سمجھتی ہیں دک ص۴۵ اور اس سی خیال ہوتا ہی کہ یہ ان کی نزدیک مختلف الاصل ہی۔ فرہنگ نگاروں کا اتفاق ہی کہ ستدن میں س مکسور اور ت مفتوح ہی اور گزیدہ میں اسی طرح مرقوم ہی ص۷۶۔ ظاہر ہی کہ شعرا کی کلام سی کسرۂ س کی سند نہیں دی جا سکتی، فتحۂ تا کی اسناد حاضر ہیں:

'یکی دست خطی بباید ستد　　کہ سر باز گرداند از راہ بد' ش۳ ص۲۷۵

'چو مردادہ را باز خواہی ستد　　چہ غم گر بود خاک آں گر بسد' ش۱ ص۴۷

"شکیبائی از ما نشاید ستد — نہ کس راز دانش بسر بد رسد" ش خ ۲۹۰
"چنیں گفت کیں را نشاید ستد — بد آید ز روی من از کار بد" ش خ ۲۵۰
"گر زمیں ہفت و چار صد باشد — زیر یک داد و یک ستد باشد" پیکر ص ۱۱۳
"ایں بگفت و دوات برمن زد — اسپ و ساز و سلاح من بستد" پیکر ص ۱۰۸
"گوشۂ گیر و کناری ز ہمہ خلق جہاں — تا میان تو و غیری نبود داد و ستد" یمیں ۷۹
"در بس بارگہہ گواہ و ستد — بود گرم بازار داد و ستد" وحید ۸۰

(۳۲) "دہاں درہ کہ آنرا در عربی فازہ گویند" دک ص ۲۹ ۔ فازہ زای فارسی سے ہے اور فارسی ہے۔ غالب کے دعوے کی کہ عربی ہے کوئی ضعیف سند بھی میرے علم میں نہیں۔ ف ایں فاژہ باب زای فارسی میں ہے اور ببہی کی سند سے جو اس میں ہے مصدر فاژیدن کے وجود کا بھی ثبوت ملتا ہے: "کہ سیر خوردہ بفاژد بہار گرانتر" ص ۱۴۱ ۔ معیار میں فاژ ص ۵۳ اور فاژہ ص ۱۲۶ دونوں ہیں اور یہی کیفیت جامع کی ہے۔

(۳۳) غالب کے نزدیک تذرو (بہ دال مہملہ) فارسی اور تذرو (بہ ذال معجمہ) اس کا معرّب ہے۔ دک ص ۵۱ یہ اس قاعدے کے مطابق ہے کہ فارسی ذال معجمہ نہیں (اس مسئلے سے مجمل بحث ہرمزد میں اور مفصل میرے مقالے غالب اور ذال فارسی (آج کل بابت فروری ۱۹۵۲ء) میں ہے۔ ایرانیوں کی کتابوں میں جو خود اہلِ ایران کے اہتمام سے طبع ہوئی ہیں، یا ایرانیوں کے لکھے ہوئے قلمی نسخوں میں عموماً ذال سے ہے، اور اس کا مطلق ثبوت موجود نہیں کہ تذرو عربی میں مستعمل ہے۔ تذرو باذال معجمہ: ش خ ۶۳، ۱۱ +، ادبیات معاصر از رشید یاسمی ص ۳۱، مجمع ۲ ص ۶۱۴، ناصر ص ۲۷، اسدی ص ۳۳۷، مرز ص ۲۸۵، گنج ص ۵۳۷۔

برہان میں تذرج بھی ہے، اس کے بارے میں غالب کہتے ہیں کہ اصل لغت فارسی می تواند بود و نہ از تعریب وجودی تواں گرفت، دک ص ۵۲۔ تذرج بے شبہہ تذرو کا معرب ہے، ساحی ۱۴۵ میں ہے: "التذرج والتذرجۃ تذرو۔"

(۳۴) "بزدائیدن و بزدودن بہ اضافہ، بای عربی مگر فارسی دکن است،
زدودن مصدر اصلیست وزدائیدن مصدر مضارعی امّا قیاسی نہ سماعی"، ک ص۴۲
مصدر پر اضافۂ ب ہوتا ہے یا نہیں، اس کی بحث آگے آئے گی، اس موقع پر زدائیدن
کے مسموع ہونے کی سند پیش کرنے پر اکتفا کیا جائے گا، یہ مصدر بہ اضافہ بازو زنی
میں کم از کم دو جگہ آیا ہے ص۱۰ ص۲۱

(۳۵) "بوسیدن .... بدو معنی و فاعل آں بمعنی دوم رسم نیست"، ک ن ص۲۸
عدم صراحت کے باوجود ظاہر ہے کہ دو معنی جو غالب کے ذہن میں ہیں، کیا ہیں، لیکن
بوسیدن (بای عربی کے ساتھ) فارسی میں صرف چومنے کے لیے آتا ہے، دوسرے معانی کے
واسطے پوسیدن (بہ بای فارسی) ہے۔ اتفاق سے یہ دونوں مصادر کمال خجندی کے
ایک شعر میں نظم ہو گئے ہیں اور یہ دیوان مکتوبۂ ۸۸۶ھ (م ۱۶۳) میں جس کا
کاتب عجب نہیں کہ ایرانی ہو، موجود ہے:

سالہا بوسیدن پائش مرا دیدہ بود | آں نہ شد بوسیدہ امّا دیدہ پوسیدن گرفت

ورق ۱۳۰ اس نسخے اور ایک دوسرے نسخے م ۱۶۴ (مکتوبۂ مآۃ دہم) کے کاتب نے
بوسیدن و پوسیدن کا حرف اوّل علی الترتیب ایک اور تین نقطوں سے لکھا ہے۔ زمانۂ
حال کے ایک ایرانی شاعر، صبوری کے ایک شعر میں بھی جو مغ جلد ۱۲ میں ہے پوسیدگاں
اور بوسیدگاں جمع ہو گیا ہے:

ہمہ استخوانہای پوسیدگاں | ز سر تا بپا خاک بوسیدگاں ص۳۲۷

ہندوستان میں غالب کے علاوہ اور لوگ بھی ہیں جو پوسیدن اور اس کے
مشتقات کو بای عربی سے لکھتے اور بولتے ہیں، چناں چہ صاحب غیاث جو پوسیدن کو
باب بای فارسی میں جگہ دیتے ہیں، بوسیدہ بہ معنی کہنہ و فرسودہ و مندرس کو باب
بای عربی میں درج کر کے اپنے ناظرین کو متنبہ کرتے ہیں: "در اصل بہ بای فارسیت
و بہ بای عربی شہرت گرفتہ شرح الشعرا"۔ یہ تیرھویں صدی کی اواسط کی بات ہے،
آج سے پچیس تیس برس قبل صاحب نور اللغات بوسیدگی بہ معنی کہنگی وغیرہ کو بے تکلف

باب بای عربی میں داخل کرتی ہیں، اور یہ نہیں بتاتی کہ اصلاً بای فارسی سے ہے، جس کی وجہ ظاہراً اس سے ناواقفیت ہے؛ لیکن میرا خیال ہے کہ پوسیدہ وغیرہ کو بای عربی سے لکھنے کی ابتدا بارھویں صدی سے پہلے نہیں ہوئی؛ شرف نامہ میں پوسیدن اور مؤید الفضلا میں پوسیدہ بای فارسی ہی سے ہے۔

ایرانیوں کے زیر اہتمام جو کتابیں یا رسالے چھپے ہیں، ان میں عموماً پوسیدن اور اس کے مشتقات کا حرف اول تین نقطوں کے ساتھ ہوتا ہے اور یہی حال ان قدیم مخطوطات کا ہے جن میں بای عربی و فارسی میں فرق کیا گیا ہے: 'بدیں سبب پوسیدہ گی (کذا) کمتر پذیرد' ذخیرہ ۱/ ۵، 'بیشتر خوردنیہای بپوسانند' ۱/ ۵، جام جم ص ۱۰۷ +، 'کاغذ پوسیدہ'، عارف ص ۱۰۰، شفق دیباچہ نگار دیوان عارف ص ۱۵، یغما ص ۲۱۰، احوال رودکی ۲ ص ۱۲۱۲، بوستان ص ۴۵ ص ۱۱۳، 'گندیدن و پوسیدن'، مغ ۱۲ ص ۷۷۳، 'استخوان پوسیدہ'، مغ ۶ ص ۳۹۱، 'رطوبات پوسیدہ' مغ ۷، ص ۴، 'رشتۂ پوسیدہ'، مغ ۲ ص ۳۰: پوسیدہ ستخوانش، براہین العجم (بحث الف اصلی و الف وصل) ناصر ص ۴، زاکانی ص ۱۷، النسیم الربیع مکتوبۂ مأۂ دہم ص ۱۱۹۔

(۳۶) "ائمۂ فن لغت بریں اتفاق دارند کہ ماقبل واو معدولہ مکسور نمیباشد مگر در دو جا: یکی در لفظ خویش دوم در لفظ خویلہ"، وک ص ۶۷۔ جب ہندوستانیوں کے سوا کسی نے فرہنگ لکھی ہی نہیں اور یہ قطعاً نامعتبر ہیں تو یہ ائمۂ فن لغت کہاں سے نکل آئے؟ اس سے قطع نظر، فارسی میں ایک لفظ خوید بھی ہے جو عبید و بعید دونوں کے وزن پر آتا ہے:

'رنگش میان حلۂ سبز اندروں پدید   چوں لالہ برگ تازہ شگفتہ میان خوید'

عمارہ

احوال رودکی ۳ ص ۱۱۹۶، 'آہو مرجفت را بغالد بر خوید' ص ۱۱۹۱، 'یا برگ لالہ زار ہمی بر چکد بہ خوید' کسائی، احوال رودکی ص ۱۲۰۲، 'از حسد خوید بر کشید سر از خوید' ص ۱۲۰۷، 'تاباں بسان گوہر اندر میان خوید' کسائی، لباب ا ص ۹۹، 'ز خوید سبز گردد

ہی سردن گوزن'، ازرقی لباب ص۹۹ 'خوید دمید از دو بنا گوش کشت'، منوچہری ک 'ایں عجب نیست لبس کز اثر لالہ و خوید' دیوان انوری م ۲ ص ۲۳، 'ہمہ آب داغ وہمہ کشت و خوید' ش ۳ ص ۲۲ قطران کا شعر ذیل احوال رود کی ۲ ص ۳۴۷ میں ہی:

مردم چوں خوید تشنہ اند و تو باراں — تازہ تو چوں برگل سعادت خویدی

(۳۷) "خاص افتادن میں دیکھو کہ نہ افتندہ مستعمل ہی ۔۔ نہ افتا ۔۔۔ افتاں صیغۂ اسم فاعل کہاں سی آگیا؟ اور دوسری دلیل یہ ہی کہ افتاں کو ہم اسم فاعل جب مانتے کہ افت وبیفت بہ معنی امر اہلِ زباں ۔۔ کی نظم ونثر میں آیا ہوتا۔ اصل مادۂ افتاں جو افت ہی موجود ہی نہیں، افتاں کہاں سی بہ معنی فاعل نکل آیا؟ مگر ہاں، گرنی کی حالت جس پر طاری ہو وہ افتاں ہی، از روی حالت نہ بہ حسب فعل" ض۔ میں اس وقت افتا کی نسبت کچھ کہنی سی قاصر ہوں، لیکن افتندہ، بیفت اور میفت کی ایسی اسناد موجود ہیں، جنھیں غالب بھی بی چوں وچرا تسلیم کر سکتی تھی: 'افتندہ وخیزندہ بود دولت مادام'، قطران، احوال رودکی ۲ ص ۴۹۸، 'میفت از بہر گندم در تنگ ودو'، خمسۂ خسرو م ۵۲۔ ذیل کی دو شعر کلیات جامی مطبوعہ میں ہیں:

بردای اشک وعذر خواہی را — غرقۂ خوں بخاک باش بیفت ص ۵۸۴

بیں لب او جامی دبیخود بیفت — بادہ خور ومست شو وسر ہنہ ص ۵۰۱

اس سلسلی میں یہ امر بھی قابلِ ذکر ہی کہ دیوان سیف اسفرنگی میں یہ مصرع ہی: 'در رہ او افت وخیزاں میروم' ص ۲۰۵۔ یہ بات بھی نظرانداز کیے جانی کی لائق نہیں کہ غالب نی پنج آہنگ میں اوفتادن کی ساتھ اوفتندہ اور اوفت دونوں دیے ہیں، مگر اس کی بعد یہ لکھا ہی: "فاعل ایں نیز مسموع نیست ہمانا وجہش ایں بودہ باشد کہ اوفتادن فعل اضطراریست نہ اختیاری"، ک ۱ ص ۲۸

(۳۸) آرا ۔۔ آرایش دآرایش کنندہ ۔۔ ہیچھ بزم آرا وامر بدیں معنی

ہم است" برہان" آرا بمعنی آرایش کجاست و آرا بندہ را کی گویند؟ ایں خود کلام معترض خواہد بود کہ صیغۂ امر ذی افزایش اسم در اوّل افادۂ معنی فاعلیت نمی کند" دک ص۱۶۔ احمد ذی یہ لکھنے کی بعد کہ بہ معنی آرایش موئید الفضلا و مدار الافاضل میں بھی ہی، اس لفظ سی متعلق سروری کا مکمل بیان نقل کیا ہی: "آرا امر از آرایش باشد و آرا بندہ کہ معنی فاعلست چوں . . بزم آرا۔ مثال ہر دو ع. الدین شروانی فرماید:

رو ی بنما و بزم را آرا	چوں توئی آفتاب بزم آرا

بمعنی آرایش نیز آمدہ	حکیم نزاری قہستانی فرماید

نمی باید برافزودن اگر مشاطہ فطرت	جمالی را بزیبائی نگاری کرد و آرائی"

اس کی بعد احمد ذی لکھا ہی کہ نزاری کا مصرع ۲ رشیدی میں بھی بطور سند آرا = آرایش مندرج ہی، اور یہ بتایا ہی کہ آرا بہ معنی فاعل کہنے سی برہان کی وہی مراد ہی جو غالب کی ہی۔ چوں کہ ہر شخص اس قاعدی سی واقف ہی کہ فاعل امر کی قبل اسم لانے سی بنتا ہی اور یہ بات مثال سی بھی ظاہر ہی، برہان نے زیادہ صراحت غیر ضروری خیال کی مؤید ص۴۹۔ غالب ذی تیغ ص۹ میں اس سی انکار کیا ہی کہ آرائی، آرایش کی جگہ آ سکتا ہی، لیکن، اسی قطعاً فراموش کر کی، تیغ کی ص۱۲ میں رقم طراز ہیں: "مولوی جی . . فرماتی ہیں کہ آرا بہ معنی آرایش نزاری ذی لکھا ہی اور یہ شعر سند میں لاتی ہیں 'نہ می باید الخ'، فقیر عرض کرتا ہی کہ میں تو گستاخی نہیں کر سکتا مگر خدا سی میرا زور نہیں چلتا کہ وہ فرماتا ہی 'لعنت اللہ علی الکاذبین'۔ . نزاری ذی آرا کو بہ معنی آرایش نہیں لکھا، آرائی کو . . لکھا ہی۔ . یہ شعر اس بات کی سند ہی کہ ذی تقدم اسم بھی آخر میں یای مصدری لاتی ہیں . . پھر ایک اور . . شعر لکھتی ہیں: 'روی بنما الخ'، غالب خستہ جگر متحیر ہی کہ یہ بیت تو میری مفید مطلب ہی، پہلی مصرع میں بہ معنی امر دوسری میں بعد تقدم اسم بہ معنی فاعل، پھر مولوی جی ذی کیوں لکھی ہ؟ بس اس بھروسی پر کہ میں مولوی اور مدرس ہوں، آنکھ بند کر لی ہی اور لکھنا شروع کر دیا ہی، نہ بر محل دیکھنا نہ بی محل دیکھنا، سند کی اشعار لکھ دینی"

(الف) غالب کی رای میں آرا حاصل مصدر نہیں، اور نزاری کی شعر میں ان کی نزدیک آرائی ہی۔ احمد نی شمشیر میں اس کی متعلق تحریر کیا ہی: "در لفظ نگاری و آرائی یای مجہول است۔ قطع نظر از اینکه آرائی به قافیه، رای، وجای، و امثال آں به یای مجہول در اشعار دیگر ایں قصیده واقع است، دلیل عدم مصدریت تحتانی دریں لفظ اینکه یای مصدری غالباً در آخر صفات می آید، چنانکه درستی و مہربانی و بندگی و شرمندگی.. و آرا بقول او خودش صفت نیست، امر است و قول او، یه شعر.. لاتی ہیں، لائق اعتبار و قابل التفات نیست چه غالب خودش در بحث پیدایش و زیبایش گفته که آرایش و آسایش.. کی آگی ہی ترکیب شین کی جگہ یای حطی نہیں لا سکتی" ص۵۷ نزاری کا قصیده میں نی نہیں دیکھا، اس لیی اس کی قوافی کی باری میں جو احمد کا بیان ہی میں اس کی تصدیق یا تکذیب نہیں کر سکتا، مگر چوں کہ آرا نی تقدم اسم اسم فاعل نہیں ہو سکتا، آرائی کا حاصل مصدر ہونا مستبعد ہی۔ احمد کی دلیل سی قطع نظر، شعر ذیل سی جو عرفات وغیرہ میں رودکی کی نام مندرج ہی، اور احوال رودکی ۳ میں بھی نقل ہوا ہی، قطعی طور پر آرا کا حاصل مصدر ہونا ثابت ہی:

زہی فزوده جمالِ تو زیب و آرا را　　شکسته سنبل زلف تو مشک سارا را

آقای سعید نفیسی کو اس میں شک ہی کہ یہ شعر رودکی کا ہی، اور ممکن ہی کہ اس کا نہ ہو، لیکن یہ بالکل قرین قیاس نہیں کہ اس کا مصنف کوئی غیر ایرانی ہی۔ ش ۳ کی شعر ذیل میں بھی میری رای میں آرای بہ طور حاصل مصدر استعمال ہوا ہی:

بدست چپ خویش برجای کرد　　ز رستم ہمی مجلس آرای کرد　ص۶۲

اس کی مثال بہت ملتی ہی کہ امر اور حاصل مصدر ایک ہوں، اس کی ایک مثال ستا ہی جو آرا کی طرح اب غیر مروج ہی۔ رودکی:

چه گر من ہمیشه ستاگوی باشم　　ستایم نباشد نکو جز بنامت　ف ا ص۶

غالب کا یہ قول بھی ملاحظہ ہو: امر ہم.. افادۂ معنی مصدر میکند چوں سوز.. لیکن ایں حکم.. اکثریه است نه کلیه ک ن ص۲۵۔ غالب نی اکثریه غلط لکھا ہی۔ ایسی

صورت کہ امر بہ معنی مصدر ہو زیادہ نہیں کم ہی۔ (ب) احمد پر لعنت بھیجنے سے قبل غالب کو امور ذیل پر غور کر لینا تھا: ا۔ احمد نے نزاری کا شعر خود نہیں پیش کیا، یہ سروری میں آرا (حاصل مصدر) کی سند میں آیا ہے۔ احمد اس سند کو کافی سمجھتے ہوں، مگر صراحتہً انھوں نے کچھ نہیں کہا۔ ۲۔ شمشیر میں آرائی کی ی کے مجہول ہونے کے بارے میں جو دلیل ہے اس سے قطع نظر، شعر زیر بحث کے ساتھ کے اور شعر جب تک نہ ہوں اُس وقت تک یہ فیصلہ نہیں ہو سکتا کہ آرائی ہے یا آرایٔ، اور دوسرے شعر مل بھی جائیں تو یہ دیکھنا پڑے گا کہ قوافی میں یائے مجہول و معروف کے اجتماع سے متعلق نزاری کا کیا مسلک ہے اور "اگر نمی باید الخ" کے ساتھ کے اشعار سے اس کا حال نہ کھل سکے تو اس کے لیے دیوان نزاری کی طرف رجوع ضروری ہے۔ ۳۔ جھوٹ حقیقت سے بالارادہ انحراف کو کہتے ہیں اور یہ ثابت بھی ہو جائے کہ شعر نزاری میں یائے معروف ہے، تو اس سے احمد کا جھوٹا ہونا ثابت نہیں ہوتا (شمشیر میں قصیدے کے قوافی کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے یہاں اس سے بحث نہیں)۔ (ج) "پھر ایک ... لکھ دیئے" اس سے صاف ظاہر ہے کہ احمد آرا کو امر نہیں مانتے اور آرا کو نے تقدم اسم بھی اسم فاعل سمجھتے ہیں، لیکن حماقت سے ایسی سند پیش کرتے ہیں جو خود ان کے خلاف پڑتی ہے، لیکن یہ باتیں غالب و احمد میں مابہ النزاع نہیں اور عز الدین شروانی کا شعر اس لیے آ گیا ہے کہ وہ سروری کے بیان کا ایک جزو ہے اور احمد اس کا مکمل بیان نقل کر رہے ہیں۔

(۳۹) نجک برہان میں بہ معنی تبرزین ہے، غالب کا دعویٰ ہے کہ اس کی کوئی سند اس کے پاس نہیں دک ص ۱۱۵۔ نجک ترکی ہے اور شعرا کے یہاں ملتا ہے: "ترکی مکن بکشتن من بر مکش نجک" "سوزنی" لباب ۲، "کجک بر سر نجکِ در دل خسک بالین خسک بستر" قاآنی ص ۱۴۵

(۴۰) غالب نے بیوسید و بیوسیدن کو برہان کا اختراع لکھا ہے دک ص ۴۶ برہان میں بیوس، بیوسد، (مضارع ماضی نہیں)، بیوسیدن، پیوس (بہ بائے فارسی) اور نا بیوساں موجود ہے، اور ان سب کے اسناد ملتے ہیں: ف ایں ہے:

" بیوس طمع وانتظار کردن بچیزی" اور سند میں عنصری کا شعر ذیل:

" نکند مبل بی ہنر بہ ہنر کہ بیوسد ز زہر طمع شکر" ص۲۴

زوزنی ص۲۶ میں ' الامل بیوسیدن ' ہے اور جہاں میں انوری کا یہ شعر:

بہ بیوسی از جہاں دانی کہ چوں آید مرا ہم چناں کز پارگیں امید کردن کوثری

مرز میں ' ناگاہ و نابیوسان ' ص۴۵ ' اور مختتی نابیوسان ' ص۲۶۵ ہے اور قزوینی نے حاشیہ میں اس کے معنی برہان کے حوالے سے 'غیر متوقع ' لکھے ہیں۔ 'نابیوسان' اسدی ص۱۷۶ جوینی ا ص۶ میں یہ مصرع ہے: ' افسوس کہ عمر نابیوسی بگذشت ' کلیات ابن یمین مطبوعہ: ' راہ یابد بہ منتہای بیوس ' ص۱۸۵

(۴۱) برہان میں الفغدن و الفغدہ ہیں۔ غالب کا خیال ہے کہ یہ وجود خارجی نہیں رکھتے۔ و ک ص۳۳ ذیل کی تین اسناد اسی ماخوذ ہیں ' پہلی سند الفغدہ اور باقی دوسرے الفاظ کے تحت درج ہیں:

' بیلفغد باید کنوں چارہ نیست بیلفنجم و چارہ من بکیست ' بوشکور ص۲۷

' بیلفنج و الفغدہ بر لہو خور ' بوشکور ص۴۵ ' ' دامد این خرگوش را الفغدہ پیش "

رودکی ص۹۳ ' گرشاسپ نامہ میں ہے کہ ' نیز آنچہ الفغدی از جاہ اوست ' ص۶۸ دیوان زوتی میں ہے: ' الفغدہ بدندان ملک داد ' ص۶۹ الفغدن اور اس کے مشتقات جس کثرت سے ناصر خسرو کے یہاں ہیں، کہیں اور نہیں ملتے: ' مر الفغدن راحت آنسری را ' ص۱۳ ' ' دریں ایام الفغدن شراب و مال و در ما نہا ' ص۲۱ ' ص۱۹۱ ' ص۲۱۳ +

معیار ص۱۱۹ میں الفقدہ ہے۔ جو الفغدہ کی تصحیف ہے یا اس کی ایک شکل جو فخری کے علم میں ہو گی۔ واضح رہے کہ الفغدن و الفختن ایک ہیں۔

(۴۲) " لطف طبع اہل پارس را نازم کہ دریچہ بر منش گراں آمد تحتانی افزودند.. گرانی دریچہ و روانی دریچہ و جدا نیست نہ بیانی۔ طغرا.. می سراید:

روز و شب دریچہ مشرق و مغرب باز است ورنہ از تنگی اینجا نہ قفس میگیرد

سخنوراز آنجا کہ سخنوراں در اسکان و تحریک یا راہ تصرف دارند تحتانی..

را.. متحرک ساخت، وہم اہرمن پیشہ پسینیاں را در ضمیر انداخت کہ در خرد را بچہ در اندیشید و دریچہ را کہ بہ تحتانی مفتوحست، در بچہ بموحدہ گویند و سند آرند کہ طغرا چنین میگوید۔ حاشا کہ طغرا چنیں سراید، در بچہ بموحدہ تمسخر بیش نیست۔ اہل عجم در الفاظ عربیہ تصرفہای بدیع بکار بردہ اند، در الفاظ عجمی جنبشہای سہ گانہ را چہ برگردانند؟ بہار در ابطال ضرورت ازینعالم مثالہا دارد۔ شیخ ابوسعید ابوالخیر۔۔ در یک رباعی گذردد نگردد بر دراگذرہ دنگرہ دبرہ بہ یای مختفی می نویسد و کس را مجال دار و گیر نیست۔ طغرای مشہدی نیز اگر دریچہ را بہ حرکت تحتانی نویسد نادلپذیر نیست۔ این خود سخن دیگر است کہ قیاس را دخل دہند و غرفہ را بچہ، در نام نہند۔" دک ص۱۴۳

(الف) دربچہ پڑھنا غالب کی لیے قیاس ہی مگر دریچہ کا بھی یہی حال ہی؛ طغرائی بچہ کا حرف اول کس طرح لکھا تھا، اس سی کسی کو واقفیت نہیں۔ (ب) شعرا کو تصرف کی اجازت ہی، لیکن خاص حدود کی اندر۔ خود غالب کا شعر ہی:

"در سخن کار بر قیاس مکن   ترش گردد ترش نہ تلخ تلخ"

کلیات ص۳۸۷

یای معروف کو بی سبب متحرک کر دینی کی مثال طغرا کی معاصرین دکنار، متقدمین کی یہاں بھی نہیں ملتی، اور دربچہ بہ حرکت یا کانوں کو بہت برا معلوم ہوتا ہی۔ اس سی دربچہ (بچہ، در) بہتر ہی، اور کلیات طغرا کی نسخہ م میں جو بہت صاف لکھا ہوا ہی بچہ ب ہی سی مرقوم ہی ۱۸۳ا (ج) لیکن، بعض اصحاب کی رای میں دربچہ بچہ، در نہیں، تصغیر درب ہی اور اس سی مجھی اتفاق ہی۔ درب عربی ہی، لیکن یہ اور اس کی جمع دروب فارسی میں بہ کثرت مستعمل ہی: عالم ص۹۰، وصاف ص۳۵، رموز ص۵۴۸ +، ہما ص۱۹ (د) عربی کی ایسی لفظ جن کی تصغیر اضافۂ چہ سی بنتی ہی کم نہیں: کتابچہ، عارف ص۶۴، تاربچہ ص۵۲، تغلچہ بناکتی ص۲۵۷، دکانچہ کاشفی ص۲۴۳، صندوقچہ ناصر ص۵۵، کیمیای سعادت ص۸۷، کمال م ص۲۴۲، وصاف ص۱۶۹، قلعچہ جہانگشای نادری ص۱۲۴، طغرا ۱۲۹ا۔ ناصرالدین کی عبارت ذیل میں دربچہ بھی آیا ہی، مگر اس کا امکان

ہو کہ کاتب نے ایک نقطہ غائب کر دیا ہو: "بالای پلہادریچہ ایست .. کہ از آنجا ہوای گرم داخل حمام می کنند" صہ۱۴۱۔

(۴۳) شیخ ابو سعید ابوالخیر کی طرف جو رُباعی غالب نے منسوب کی ہے وہ مجموعۂ رباعیات کے ایک قلمی نسخے میں موجود ہے، لیکن کسی اور شاعر کے نام سے بھی میری نظر سے گزری ہے۔ رُباعی

دردیش انیم نشستہ در کوہ و درہ　　جائیکہ پلنگ و شیر و اژدر گذرہ
پیران قوی دارم و یاران سرہ　　ہر کس کہ بما کج نگرہ جاں نبرہ

یہ رُباعی شیخ کی ہو یا کسی اور کی، نصرف شاعرانہ کی مثال میں نہیں پیش کی جا سکتی۔ بول چال کی زبان میں اور خاص خاص مقامی زبانوں میں دال مضارع کی جگہ بای مختفی کا استعمال عام ہے، واہی نیشاپوری کا شعر ذیل ہفت اقلیم میں ہے اور اس کے ساتھ اس زمین کے اور شعر بھی ہیں:

چشمکم منمز نہ و دلم مبرہ　　چشمک دیگرش کمک مکنہ　　۲۲۶

سحری کا مصرع ذیل طہران کی زبان میں ہے اور نصرا بادی سے ماخوذ: "راستش اینہ کہ ترازو ہمشاں سر میزنہ" ۲۴۳۔ شعر ذیل کا کلیات مطبوعۂ این ہمیں میں ہے۔ شایہ بجای شاید،

تو خود بگو کہ بدوران چوں تو دیَ چو منی　　شکستہ حال چو این قافیہ ہمیں شایہ

صہ۲۲۳

شکستہ حال چو این قافیہ سے کیا مراد ہے یہ اچھی طرح واضح نہیں:

بدیں ماتم چساں باشم شکیبا　　کجا زخمی چنیں مرہم پذیرہ، یغما صہ۲۹۷
پیش روباہ می نہی ذنبہ　　می خروشی کہ تلہ می جنبہ، جام صہ۹۰

(۴۴) "بر پروشاں بوزن پردہ پوشاں بمعنی امت میفرماید .. یکی .. گفت کہ قصور کاپی نویس است .. اگر بر پروشاں نوشتی در وزن برابر آمدی۔ گفتم گرفتم کہ چنینست، بر پروشاں زبان کدام سرزمینست؟ گفت دراقصای

ملک دکن جنیّاں بدیں زباں سخن میکنند۔ گفتم یاد دار برساں بہ معنی امت آمد، اما بے مضاف الیہ نیارند، یعنی برسانِ فلاں بنی، و آں خود پیدا است کہ بر بہ معنی علی وساں بمعنی طرز و اسلوبست" یہ غالب نے قاطع کی اشاعت میں لکھا تھا، مگر محرق میں دقیقی کا ایک شعر دیکھ کر، غالب نے بغیر اس کے کہ حذف و اضافہ کا اقرار کریں، "گفتم" سے "می کنند" تک کی عبارت خارج کر دی، اور "اسلوبست" کے بعد یہ عبارت بڑھائی: "ضرورت وزن نظم لغت را صورت دیگر نمیتواند بخشید، چنانکہ یاداش (یاداشت چاہیے) و بالشت ہماں پاداش و بالش است، و بتبدل شین . . وسیں با ہمگر اصلیت محکم در ضوابط زبان ایران۔ لاجرم، برپروشاں ہماں برسان است بہ اضافہ، حرفی چند در وسط و تبدل سیں . . بہ شین . ." د ک ص ۴۲

(ف) برہان میں برساں، برشاں، برپروشاں وغیرہ بہ معنی امت درج ہیں، اور دوسری کتابوں میں ان سے ملتی جلتی اور شکلیں بھی ہیں۔ برساں اگر برپروشاں کا مخفف ہے تو اور بات ہے، ورنہ بر + ساں بہ معنی امت کوئی لغت نہیں۔ یہ لغت ہے تو برروش، براسلوب وغیرہ بھی لغات ہیں۔ برساں (بر + ساں) امت کے لیے مخصوص بھی نہیں، بے تکلف کہہ سکتے ہیں کہ شیفتہ شعر برسانِ غالب می گوید۔ برساں کے بعد مضاف الیہ ہو جب بھی بعض صورتوں میں یہ قابل استعمال نہیں، مثلاً یہ کہہ سکتے ہیں کہ "یوحنّا برسان عیسیٰ بود"، لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ "یوحنا برسان او را گشتند"۔ میرا خیال ہے کہ فرہنگ نگاروں نے برساں کو بہ معنی امت لکھنے میں منوچہری (کازمرسکی) کے شعر ذیل یا اسی قبیل کے کسی اور شعر سے دھوکا کھایا ہے:

درکسی گوید کہ درگیتی کسی برسانِ اوست ۔۔۔ گر ہمہ پیغمبری باشد بود یافہ درای

(پ) شفیع باش بر شہ مرا برین فرلت ۔۔۔ چو مصطفیٰ بردادار برپروشاں را

دقیقی کا یہ شعر جہاں وغیرہ میں ہے، لیکن ف ا ص ۱۰۰ میں برپروشاں کی جگہ بر روشناں ہے اور آقای سعید نفیسی احوال رودکی ۳ میں برروشناں (بر + روشن = روش + آں) ہی کو صحیح سمجھتے ہیں۔ برپروشاں معیار میں بھی بہ معنی

امت ہی اور مؤلف نے اپنا یہ شعر سند میں دیا ہی:

اگر دعوی کند رایشں نبوت　　شود خورشید و ماہش مہر پروشاں ضد

مجھے معیار کے روسی مرتب سے اتفاق ہی کہ بر پروشاں (جس کی اصلی شکل کچھ بھی کیوں نہ ہو) پہلوی Viravishn = f idesecta سے بنا ہی۔ (ج)

بر پروشاں کسی طرح برساں کی ایک شکل نہیں ہو سکتا۔ یہ کوئی قاعدہ نہیں کہ ضرورت شعر سے تین تین حرف بڑھائے جائیں۔

(۴۵) "مارساں بکسر ثالث .. بمعنی مارستاں کہ بیمارستاں .. باشد" برہاں "اگر مخفف بیمارستاں میگفت، می پرسیدم کہ شارساں مخفف شارستاں دیدہ ایم، در بیمارستاں اگر حکم تخفیف رواں کنیم، بیمارساں میماند و باز چوں بیمارساں را مخفف گردانیم مارساں صورت می پذیرد، اما بعد دو استخالہ۔ ہر آئینہ تا در کلام یکی از ستر گان پارس نہ بینیم چساں باور داریم؟ اینہا کہ گفتہ ایم ہمہ سہل است، بیمارساں (مارساں چاہیے) بکسر ثالث .. در کدام فرہنگ دیدہ است ہے۔ اشعار سند فرو گزاشتن ہم از نیر دست کہ خواجہ نگارش لغات مطابق قیاس خویش دوست دارد، لاجرم، سند از کجا آرد؟" دک ص ۱۰۵ بیمارستان فارسی میں بہت ملتا ہی۔ فردوسی کہتا ہی:

'بسی شارساں گشت بیمارساں　　بسی بوستاں نیز شد خارساں'

شس ا ص ۲۲۷

شارساں، خارساں اور بیمارساں کا ساں اگر ستاں پڑھا جائے، بہ شرطیکہ رائے ماقبل س ساکن ہو تو عروضیوں کو اس میں کچھ قباحت نظر نہ آئے گی، اور ش خ میں ایسے اشعار جن میں یہ الفاظ آئے ہیں، شاہ نامہ کے نسخہ مطبوعہ کے برخلاف، ت کے ساتھ لکھے ہوئے ہیں۔ شارساں (بغیرت) کے وجود کے غالب مقر ہیں، چناں چہ ک ن ص ۳۸ میں انھوں نے اسے مخفف شارستاں بتایا ہی اور اسے نظم بھی کیا ہی:

زیں شش در شارساں (کذا) نگویم، کلیات ص ۳۲۵ وحید دستگردی کے چگامہ شمشیر

میں جس کا ایک شعر ذیل میں کی بحث میں نقل ہوا ہی کارساں اور بیمارساں قوافی آئے ہیں مخ ۶ ص۲۶۹ و ص۲۷۰۔ غالب بیمارساں پر معترض نہیں، مارساں کی سند طلب کرتے ہیں۔ اس کا انھیں حق ہی لیکن جب ان کے نزدیک برساں بر پروشاں ہو سکتا ہی تو بیمارستاں کے مارساں ہو جانے میں کیا خرابی ہی؟ مارساں و مارستاں میں وہی فرق ہی جو بیمارساں و بیمارستاں میں ہی، اس لیے مارستاں کی سند کو مارساں کی سند سمجھتے ہیں تامل نہ ہونا چاہیے۔ جہاں میں مار = بیمار اور مارساں = بیمارستاں لکھا ہی، اور بغیر یہ بتائے ہوئے کہ بیمار مار کس طرح ہو گیا، سند میں شعر ذیل دیا ہی جس کا انتساب جامی کی طرف ہی:

بردش از قصر چوں نگارستاں   ہمچو دیوانگاں بہ مارستاں

سامی میں المارستاں کے معنی بیمارستاں درج ہیں ص۲۰۰، اور صراح میں اسے صراحتہً بیمارستاں کا معرّب لکھا ہی۔ میرا خیال ہی کہ یہی صحیح ہی اور فارسی میں مار = بیمار نہیں، کم از کم میری نظر سے اس کی کوئی ایسی سند جو قابلِ قبول ہو نہیں گزری۔ عربی میں مارستان اور اس کی جمع مارستانات کے استعمال کی مثال ملاحظہ ہو: "وبین الشارع والمحلۃ . باب البصرۃ سوق المارستان وہی مدینۃ صغیرۃ فیہا المارستان الشہیر ببغداد وہو علی دجلۃ وتتفقدہ الاطباء کل یوم اثنین وخمیس ویطالعون احوال المرضیٰ بہ" رحلت ابن جبیر (گب) ص۲۲۵ +، مارستانات ص۲۳۶ +۔ فارسی کی ایک مجہول المصنف کتاب سیرت فیروز شاہی م ص۵۴۷ میں بھی مارستان آیا ہی: "دارالشفا و مارستان ای بیمارستان" ص۱۱۹

(۴۶) برہان میں بپسادیدن اور بپسودن دو مصدر باب بائے عربی کی فصل بائے فارسی میں درج ہیں، اور مؤلف نے یہ نہیں بتایا کہ ب اصلی ہی یا زائد۔ غالب اس سے متعلق یہ رائے ظاہر کی ہی: بپسادیدن .. زبان کوہ قاف وسکنہ آں اطرافست آری بپسودن پسودن است بہ اضافہ بائے زائدہ و آوردن بائے زائدہ در مصادر مسموع نیست بلکہ ممنوعست دک ص۳۹۔ غالب اس کے قائل نہیں کہ بائے زائدہ

مصادر کی ساتھ آتی ہی، اس لیی بپسودن کو غلط اور پسودن کو صحیح قرار دیتی ہیں، لیکن بپساویدن اور پساویدن میں اُنھوں نی یہ فرق نہیں کیا، بل کہ آگی چل کر بپسودان (الف بعد د) اور بپساویدن کی باری میں لکھا ہی کہ "اکنوں از . . دکنی می پرسم کہ ایں دو لغت غلط . . از کجا دریوزہ کرد"۔ اس سی صاف ظاہر ہی کہ وہ بپساویدن کی طرح پساویدن کو بھی غلط سمجھتی تھی، لیکن محرق میں رونی کا شعر ذیل دیکھ کر جس میں بپساود مضارع آیا ہی، انھوں نی رسالۂ عبدالکریم و لطائف غیبی (ل ۸) میں جو کچھ تحریر کیا ہی، اس سی مترشح ہوتا ہی کہ وہ پساویدن کو صحیح مانتی ہیں، مگر اسی بالکل لغو سمجھتی ہیں کہ بپساویدن میں جیسا کہ صاحب محرق نی لکھا ہی ب اصلی ہی، زائد نہیں۔ شعر رونی جو جہاں میں ہی، لیکن دیوان رونی مطبوعہ میں نہیں، یہ ہی:

بہ عون عدل تو صیاد عدل بپساود   سرون آہو و نخچیر نی وسیلت دام

بپساود و پساویدن کی سند ہو سکتا ہی تو فردوسی کی اشعار ذیل سی بھی جن میں پساواں (ش ۲ بساواں)، پساوند (ش خ بساوند)، اور بپساو (ف ۱) آیا ہی، اس کی وجود کا ثبوت ملتا ہی:

نگہ کرد پیکار دو پیل مست   خروشاں دو ر عدو پساواں چو دست ۵۸

نہ روبہ شود زر ازمودن دلیر   نہ گوراں پساوند چنگال شیر ۱۶۵

بجانم کہ آزش ہماں نیز ہست   زہر سو بیارای و بپساو دست ۱۱۳

خود پساویدن نظم میں میری نظر سی نہیں گزرا، لیکن ف ایں بجائم الخ کی ساتھ عبارت ذیل ہی: "پساو پساو ید لسنت . . فردوسی"۔ پساویدن اور بپساویدن دونوں جامع میں ہیں، مگر میری نزدیک اسی کچھ اہمیت حاصل نہیں۔

(۴۷) غالب نی قاطع میں اس سی قطعاً انکار کیا ہی کہ مصادر فارسی کی ساتھ بای زائدہ آتی ہی، اور بپساویدن وغیرہ کی بحث میں جس کی کچھ عبارت (۴۶) میں نقل ہوئی ہی، انھوں نی دریافت کیا ہی کہ "نوشتن مصدر بہ افزایش بای موحدہ از ائمۂ فن کلام کہ روا داشتہ است؟" تعجب ہی کہ غالب نی قاطع میں بای زائدہ کی مصدر

کی ساتھ نہ آنی کی متعلق لکھتے وقت فراموش کر دیا کہ اس بارے میں پنج آہنگ میں انھوں نے کیا تحریر کیا ہے، اور خود ان کا عمل کیا رہا ہے۔ پنج آہنگ کی عبارت ہے:
"استعمال ہر صیغہ از ماضی و مضارع و امر بہ آوردن بای زائدہ در اول آن رواست، لیکن مصدر ازین حکم مستثنیٰ است، و آوردن بای زائدہ در اول مصدر جز بہ ضرورت شعر روا نیست" ک ن ص۲۶۔ بای زائدہ ان کی اس مصرع میں بھی ہے جو یاد مخالف میں ہے: 'خیرہ بگذاشتن بداوریم' کلیات ص۹۳۔ بات یہیں پر ختم نہیں ہو جاتی، بای زائدہ جسے بہار بای تاکید کہنے پر مصر ہیں، نثر میں بھی آتی تھی۔ سبک ا ص۳۳۲ کی عبارت ذیل ملاحظہ ہو:
"بای تاکید کہ آنرا صاحبان فرہنگ بای زینت نامیدہ اند و بعضی از فضلا .. بای زائدہ نام دادہ اند و ما آنرا بای تاکید دانیم .. در دورۂ اول گاہ بر سر تمام صیغ جز اسم فاعل و اسم مصدر (یعنی حاصل مصدر) داخل می شدہ است۔ مثال آن: بکردن، بکند، بکنند، بکن، بکن"
بہار نے سبک ا ص۳۳۴ میں بای تاکید کی مثال میں اسرار التوحید (ماۂ ششم) کی عبارت ذیل نقل کی ہے: "شیخ حسن را آواز داد و گفت .. ہر شکنبہ .. کہ بیابی بباید خرید .. حسن برفت .. و ... بخرید .. شیخ گفت اینرا ہم چنین بدروازۂ حیرہ باید برد و پاکیزہ بشستن بداں آب .. اورا (یعنی نفس خود را) قہر می باید کرد و بمالید بمالیدنی کہ تا بشکنیش دست ازو نہ داری"
اب میں مصدر کی ساتھ بای زائدہ (زائدہ کہیے یا بای تاکید بہ قول بہار) کی دو مثالیں جو اس وقت میری علم میں ہیں درج ذیل کرتا ہوں: بلعمی: "ناخن ببریدن سنت شد" ص۶۷ "سر ببریدن" ص۲۴۶ "از ما نتوانند بستدن" ص۴۱۸ "خراج بستدن گرفت" ص۵۶۹ "دیوارہا را ببیند اختن و درختہا را ببریدن" ص۴۲۶ "بفرمود کہ دو کس را بکشتن و مغز سر او را بکار بردن" ص۴۲ کشف المحجوب: بدنستن چلیستی آں چیز" ص۳ "بگوارانیدن طعام" ص۴۳ "پس چوں واجب آید بماندن

اجناس و اشخاص واجب آمد بماندن الواع، ص۵۵ صدر در بندہش: بخواہد کشتن و ببند اختن، ص۹۷، 'زن از کساں بستدن، ص۱۰۷، وبکشتن، ص۱۰۱،' ناخوردہ بگذاشتن، ص۱۰۸، ' غم ببردن، ص۱۱۶، ' آفرینگاں بگفتن، ص۱۲۴، ' بداں طریق برفتن، ص۱۳۸، ' دبشکستن و بشگوفتن، ص۱۴۴، ' بنگریدن، ص۱۶۵۔ بلخی: ' مصار تواں کردن و بستدن اما بتاختن وزو دی نتواں ستدن، ص۱۵۸ راوندی: ' بگوشہ، می باید رفتن و بنشستن، ص۳۰۸ ذخیرۂ خوارزمی م: ' بگواریدن، ص۷ ' صدر: ' بگماشتن، ص۱۷، ' بباید گفتن و توبت بکردن و گفتن، ص۵۹، بخفتن، ص۵۵، ' ہیزمش بدادن، ص۶۳۔ غازانی: ' با یاغی در پیوستن آساں باشد اما بگیستن مشکل بود، ص۲۷۔ نفحات: ' خود را از چشمہا بیفکندن، ص۱۰۵۔ قابوس: بنمودن ص۱۵، بیارامیدن ۵۱۔

زوزنی، بستی اور بیہقی میں عربی مصادر کے ہم معنی فارسی مصادر بای زائدہ کے ساتھ بہ کثرت ملتے ہیں؛ اور یہ لوگ اس معاملے میں کسی قاعدے کے پابند نہیں معلوم ہوتے۔ ذیل میں ان تینوں کے ابتدائی دس اوراق میں جو مصادر بای زائدہ کے ساتھ موجود ہیں، وہ ذیل میں درج کیے جاتے ہیں۔ یہ فہرست مکمل نہیں، کچھ مصادر نقل کرنے میں چھوٹ بھی گئے ہیں۔

زوزنی: بستدن، بگشتن، برفتن، بخواندن، بکندن، برستن، ببردن، بکشتن، بمردن، بتراشیدن، بگرفتن، بسوختن، بخائیدن، بتافتن، بیارامیدن، بدوشیدن، بشکافتن، بشتافتن، بفشاندن، برسیدن، بماندن، بکشیدن، بداشتن، بیفتادن، برسانیدن، بشدن، بیامدن، بدانستن، بمالیدن ــ بستی: ببریدن، بستدن، برنجانیدن، ببنداختن، برفتن، بگزیدن، بشناختن، بشدن، ببردن، بگرفتن، بگشتن، بنالیدن، بتراشیدن، ببستن ــ بیہقی: بگریختن، بکندن، بگشتن، برستن، بکشتن، بشدن، برفتن، بگرفتن، بگذاشتن، بتافتن، بیارامیدن، براندن، بشکافتن، بماندودن (کذا) بشتافتن، بیفتادن، ببریدن، برسانیدن، بیوشانیدن، برستن۔

(۴۸) برہان نی تومن کی جمع تومنات بتانی کی بعد لکھا ہی، 'وبعضی گویند ترکیست'، غالب فرماتی ہیں: "بعضی گویند ترکیست، مگر در گماں جامع عربیست کہ جمع آں تومنات آورد۔ نی نی، بیچارہ ایں لغت را از سومنات آورد" دک ص۵۶۔ تومنات کا الف اور ت بی شک عربی ہی، لیکن غالب کا یہ خیال کہ اگر عربی ات (جمع) کسی لفظ کی آخر میں ہو تو وہ لازماً عربی ہی، قطعاً نادرست ہی۔ مستند ایرانیوں کی یہاں فارسی، ترکی اور مغلی الفاظ کی جمع ات کی ساتھ آئی ہی۔ یہ بھی واضح رہی کہ جس لفظ کی آخر میں ہای مختفی ہو، اس کی جمع عموماً حذف ہ کی بعد جات لگانی سی بنتی ہی:

وصاف: بلوک ص۱۵۷، جانگیات ص۱۹۳، باغ ص۳۸۵، یام ص۳۸۷، مراسمِ طویات ص۳۹۹، جامات مروّق از شراب ص۳۹۹، فرآنکیینیات ص۴۵۰، تغار ص۶۱۴، تنسقات ص۱۸۱ تنسوقات ص۴۷۷، قلانات ص۵۶۰، خانات ص۱۵۶، تومانات عراق و شیراز ص۱۲۶، خوآتین وکنات ص۱۰۷۔ ابن بی بی: جانگی ط۲۷۶، طبر: سیوغال ص۸۹۔ یزدی ۱: امرای تومانات و ہزارجات ص۲۱۹، مجلکات ص۵۱۴، گیلانات ص۴۰۹، تومانات و صدجات و ہزارجات ص۴۹۲، قوشوں ص۵۳۴، یزدی ۲: سیورغال ص۱، بیلاکات وتنسوقات ص۳۶، تنکجات ص۳۳۶، باغ ص۴۸۵، گرم سیر ص۱۷۹، طہماسپ: اویاق ص۱۸، اولوسات و ایماقات ص۲۷، سقناق ص۲۷۔ تذکرۃ الملوک: اجناس ہمہ سالجات ص۱۵، روزنامجات ص۱۷، قورق ص۲۴، کارخانجات ص۱۷، سیورغال ص۲۷، نوشتجات ص۲۸، سرکار ص۲۹، پروانجات ص۴۲، صاحب جمع غانات ص۵۰، ایلات و اویماقات ص۷۰، دِہ ص۷۹، بلوک ص۸۷، قپان ص۱۰۸، مزارع مغانات ص۱۰۹، سرِرشتجات ص۸۳۔ دولت: سیورغال ص۲۲۰۶، خزانیات ص۵۷، بہاریات ص۴۹۷، پندیات ص۲۷، چرخیات ص۱۷۱۔ انشای طاہر وحید: سفارش ص۴۷، نوازش ص۵۶، ایلاق ص۵۹، ایماق ص۲۲۔ تاریخ طاہر وحید: نوازش ۹، نوشتجات ۱۳، اویاق ۱۰۱۔ عالم: ییلاق ص۲۶، نوازش ص۲۸، تیول ص۵، بیلاک ص۸۶، گرجستانات ص۶۳، اویماق ص۹۲ نوشتجات

ص۱۱۸، سیورغال ص۱۳۱، بلوک ص۲۱۵، تنسوق ص۲۱۲، خانات ص۲۲۶، لوند ص۵۵۴، کلیات حزیں مطبوعہ: سیوسات ص۱۰۴، گرم سیر ص۴۲، سردسیر ص۴۵، سیورغال ص۷۶، الوس ص۸۹، دِہ ص۹۰۔ غازانی: گرم سیر ص۲۶۵، قلان ص۳۰۴۔ روضہ ۱: بیلاک ص۲۸، باغ ص۳۵، گذارش ص۱۸۸۔ روضہ ۵: تنسوق ص۴۱۔ روضہ ۶: بلوک ص۲۴۱۔ روضہ ۷: ایماق ص۸۸، سیورغال ص۹۱۔ نگار: بیلاک ۲۰۲، تنسوق ۲۶۳، تنکجات ۲۹۷، بیلکات ص۲۶۳۔ جہاں گشای نادری: ایل ص۳، قلاع وسنغاقات ص۵۳، ادیماق ص۲۳۶، سیورسات ص۴۷، ییلاق ص۲۵۴، کوہستاں ص۲۰، کارخانجات ص۴۰، نوشتجات ص۴۷، نوازش ص۹۷، پیغام ص۹۹، ہزارجات ص۱۷۸، دِہ ص۱۵۹، سفارش ص۱۸۹، پرگنات ص۲۲۵ مطلع ۱: بیلاک ۱۳، ۱۱، تنسوق ۱۰۸، تومان ۲۱۹، سیورغال ۳۵۱، تنتوں ۲۵۰۔ مطلع ۲: بلوک ص۱۲۵۔ گنج: ایل ص۱۸۹، ناجات ص۳۵۳، کلیم: وطن با پرگنات دیگر شش داد ۱۴۸۔ فتح کانگرہ مصنفہ جلالا: پرگنات ۱۰۳۔ فرشتہ ۱: پرگنات ص۵۳، کوہستاں ص۱۱۵، تنسوق ص۱۴۶، تھانجات (تھانہ لفظ ہندی)، تنکجات ص۳۸۔ آتش: بلوک ص۲۴۵، نوازش ص۱۸۷ عارف: فرمایش ص۱۴۴، ییلاق ص۱۳۲، باغ ص۶۷، بلوک ص۷۳، دِہ ص۴۲، گذارش ص۸۸۔ رموز: نوازش ص۵۶، شیرینیات ص۵۵۶، سفارش ص۵۳۷، کارخانجات ص۵۶۸۔ میخانہ: نوشتجات: ص۳۳۴۔ ناصرالدین: ایل ص۵، باغ، نوشتجات ص۷، کارخانجات ص۱۸، میوجات ص۸۲، دستجات ص۲۰، سیورسات ص۱۱۱، ییلاق ص۱۳۲، بلوک ص۱۶۶۔ سلمان ساوجی از رشید یاسمی: تیول ص۴۴، بلوک ص۸۷۔ مغ ۵: نگارش ص۱۷۷۔ قابوس: نمودار ص۱۰۶ (اگرچہ یہ نجوم کی اصطلاح ہے جو غالباً عربی میں بھی مستعمل ہے۔)

(۴۹) حضرت مولوی صاحب.. شکم و اشکم و سپید و اسپید.. کی حقیقت ایک بتاتے ہیں.. اشکم و اسپید.. کو.. دری بتاتے ہیں، شکم اور سپید.. کے حق میں خدا جانے کیا فرماتے ہیں اصل.. یہ ہے کہ سپید و شکم دو لغت جامد ہیں، ان پہ

الف وصل لاتے ہیں، چاہو عکس یعنی اشکم و اسپید کو لغت اصلی اور شکم و سپید کو مخفف کہو"۔ تیغ ص۳۔ یعنی یہ کہ اگر کوئی لفظ الف کے ساتھ ملے اور اس کے بغیر بھی، تو تمھیں حق ہے کہ خواہ یہ سمجھو کہ اصلاً بغیر الف ہے یا یہ کہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ یہ محض فضول بات ہے اور احمد اور غالب کے درمیان مابہ النزاع بھی نہ تھی۔ اصل یہ ہے کہ ہر لفظ کا معاملہ جداگانہ ہے۔ شکم جو مروجہ فارسی ہے، پہلوی میں اشکمب تھا۔ سپید پہلوی میں بھی بغیر الف تھا، مگر اس میں س ساکن تھا جو اس زبان میں فارسی کے برخلاف، روا ہے۔ مجھے یاد آتا ہے کہ غالب نے کہیں یہ بھی لکھا ہے کہ اشکم میں الف وصل ہے مگر اس وقت یہ بتانے سے قاصر ہوں کہ یہ ان کی کس کتاب میں ملے گا۔

(۵۰) "فرجد بوزن ابجد پدر جد۔۔ خواہ مادری۔۔ خواہ پدری" برہان "سبحان اللہ فر فارسی و جد عربی۔ فر بمعنی بزرگ اندیشیدن و جد بمعنی پدر پدر فہمیدن چہ قدر بر خویش خندیدنست۔۔ شارحان قران السعدین مصرع امیر خسرو را باستشہاد آوردہ اند و فرجد را بمعنی پدر سوم گمان کردہ اند۔ مصرع: فرجد از فرجد خود یافتہ گوئی ممدوح امیر خسرو سلطنت جدّ خود از پدر جدّ خود یافتہ بود، حال آں کہ ایں گمان غلطست۔۔ آں بادشاہ سلطنت جد خود از پدر خود گرفتہ بود۔۔ فرجود لغتیست پہلوی بمعنی کرامت و فرجد بضم جیم مخفف آں و دریں مصرع ہماں فرجد است بضم جیم نہ فرجد بجیم مفتوح۔ معنی مصرع اینکہ ممدوح من فرجد یعنی سلطنت جد از کرامت و یاوری اقبال یافت۔ چوں فرجد را پند انشتند، پردادا ترجمہ آں شناختند و بہ سوی ایں امر وقوعی کہ فلانی براورنگ جہانبانی بجای جد خود کہ آنرا دادا گویند نہ بجای جد پدر خود کہ۔۔ آں پردادا باشد، نظر نہ کردند و قیاس را کار فرمودند۔ نازم بدیں دکنی کہ فرجود۔۔ بہ معنی معجزہ۔۔ مینویسد و فرجد را مخفف آں بمندانند و بہ تبعیت شارح قران السعدین فرجد بمعنی پدر جد می نویسد، حال آں کہ در عربی و فارسی از بہر پدر جد اسمی خاص معین نیست" ص۹۲

اور یہ جو منشی جی لکھتے ہیں آں بادشاہ سلطنت جد خود از پدر خود گرفتہ بود

یہ سراسر خلاف قرآن السعدین ہے۔ خسرو کا ممدوح تخت۔۔ دہلی پر اپنے دادا کی جگہ بیٹھا تھا اور اس کا باپ بلاد شرقیہ میں جداگانہ سلطنت کرتا تھا۔ اور یہ جو منشی جی لکھتے ہیں کہ فرہنگ رشیدی والے نے بمعنی جداعلیٰ لکھا ہے، ہم کہتے ہیں کہ یہ صفت ہے جد کی جیسے والد خیر فارسی میں جد امجد کی جگہ فرجد لکھا، حاشا کہ فرجد سے پردادا مراد ہو۔۔ اور منشی۔۔ جو امیر خسرو کا دوسرا شعر۔ لکھتے ہیں گر جد والاش زبہر کرم الخ یہاں بھی والا۔۔ صفت ہے نہ تثنیہ اور اگر صفت افادۂ معنی تثنیہ کرتی ہو تو منشی جی کو از روئے والد ماجد ایک اور باپ والدِ حقیقی سے بڑا بہم پہنچانا ہوگا۔ اور یہ جو منشی جی سنائی کا شعر۔ لکھ کر کہتے ہیں کہ غالب یہاں بھی فرجد کے معنی کرامت کہے گا میں کہتا ہوں فرجد بہ جیم مضموم۔۔ مخفف فرجود بمعنی کرامت ہے بے شبہہ و شک، اگرچہ فقیر بہ سبب منشی جی کی غلط نویسی کے شعر کو درست نہیں پڑھ سکتا، نقل کیے دیتا ہوں:

داشتہ فرجدش دہی روزی ... درسرایں فضول دہقانی

پس اس شعر کے پیش مصرع میں اگر منشی جی فرجد بہ جیم مضموم پڑھتے ہیں تو معارض کو ایک اور دلیل ان کی حمق پر ہاتھ آئی، اور اگر فرجد کہتے ہیں تو وہی جد امجد یعنی دادا نہ پردادا۔" ل ۱۲۔

(الف) غالب نے ممدوح خسرو سے متعلق قاطع کی اشاعت اول میں جو کچھ حوالۂ قلم کیا تھا وہ بجنسہ اشاعت ۲ میں بھی موجود ہے، یعنی ایک جگہ یہ کہ اسے اپنے باپ سے سلطنت ملی، اور دوسری جگہ یہ کہ وہ اپنے دادا کی جگہ تخت پر بیٹھا تھا۔ حقیقت وہی ہے جو غالب نے سن کر ل ۱۲ میں لکھی ہے، لیکن قاطع میں جو تضاد صریح موجود ہے، اسے دیکھتے ہوئے غالب کو صاحب محرق پر غلط بیانی کے لیے اعتراض کا حق نہیں پہنچتا۔ اس نے وہی کہا ہے جو ایک جگہ خود غالب کے قلم سے نکلا ہے۔ (ب) فرجود خرق عادت کے معنی میں دساتیری لفظ ہے، فارسی اس سے بالکل ناآشنا ہے، دساتیر کے ماننے والوں میں کسی نے دساتیر کی اشاعت کے بعد استعمال کیا ہو تو یہ خارج از بحث ہے۔ فرجود یا فرجوت پہلوی میں آیا ہے، مگر بالکل مختلف معنی ہیں۔ فرجود اس زبان میں ان

خداپرستوں کو کہتے ہیں جو زردشت سے پہلے گزرے ہیں۔ سبک ا ص ۱۲۴ (ج) یہ عام طور پر تسلیم کیا جاتا ہے کہ ان خاص فرہنگوں سے جن میں دساتیری الفاظ جمع ہوے ہوں، قطع نظر برہان پہلی فرہنگ ہے جس میں یہ الفاظ آئے ہیں۔ اگر فرجد بہ فتح ج کی جگہ فرجد بہ ضم ج اس میں نہیں، تو مؤلف بالکل حق بہ جانب ہے غالب خود اسا کی بحث میں (دیکھیے بحث ملیده) لکھ چکے ہیں کہ کسی لفظ کے مخفف ہونے کا مدار قیاس پر نہیں، سماعت پر ہے۔ اس صورت میں برہان پر معترض ہونے سے پہلے انھیں یہ ثابت کرنا تھا کہ فرجد مخفف فرجود دساتیر یا کسی اور کتاب میں آیا ہے اور یہ ممکن نہ تھا۔ (د) غالب نے خسرو کا مصرع اس طرح پیش کیا ہے کہ گویا برہان میں موجود ہے، حال آں کہ برہان نے اسے نقل کرنا کیا معنی اس کی طرف اشارہ بھی نہیں کیا۔ فرجد بہ معنی پدر جد جہاں میں جو برہان کے ماخذوں میں ہے، موجود ہے، اور برہان کو اس کے لیے شارحین قران السعدین کی طرف رجوع کی ضرورت نہ تھی۔ غالب یہ بھی نہیں بتاتے کہ شارح کون ہیں اور کس زمانے میں تھے۔ (ہ) یہ عجیب بات غالب نے لکھی ہے کہ شارحین قران السعدین نے اپنے اس دعوے کے ثبوت میں کہ فرجد پردادا کے معنی میں ہے خود اسی مثنوی کا ایک مصرع بہ طور سند پیش کیا ہے، اور یقین ہے کہ یہ خلاف واقعہ ہو۔ شارحین یہ تو سمجھ سکتے ہیں کہ فرجد بہ معنی پدر جد ہے، لیکن، جس مصرع کی وہ شرح لکھ رہے ہیں، اسی سے استشہاد ایک لغو بات ہے (و) شرح قرآن السعدین (ظاہراً مصنفہ نورالحق جس کا ذکر مؤید کے ص ۳۰۱ میں ہے) کی عبارت ذیل سے جو مؤید ص ۳۱۲ میں نقل ہوئی ہے، یہ بھی ثابت نہیں کہ شارح کو اس پر اصرار ہے کہ مصرع خسرو میں فرجد پردادا کے معنی میں مستعمل ہوا ہے: جد بفتح بمعنی پدر کلاں و فر.. دولت و جد کہ متصل آنست بمعنی پدر کلانست و نیز میتواند کہ بمعنی بخت باشد و ہمیں اگر بواد عطف باشد چنانچہ در بعض نسخ است و فرجد ثانی.. بمعنی جد کلاں.. معنی اینکہ نور بخت از جبہہ او لامع گشتہ و دولت جد از جد کلاں بوی رسیده ای دولت را با عن جد یافتہ و فرجد بمعنی طالع نیز نوشتہ اند (۔) مصرع

خسرو میں فرجد بہ ضم ج ہو یہ قطعاً ممکن نہیں ؛ اور فرجُد بہ معنی خرق عادت کا محل بھی نہیں ؛ اگر فرجد بہ معنی طالع ثابت ہو جائے ، تو یہ سب سے زیادہ موزوں ہے ، مگر اس کے لیے سند درکار ہے۔ اس سے قطع نظر کہ فرجد مصرع زیر بحث میں بہ معنی پدر جد ہے یا نہیں ، یہ بات قطعی طور پر معلوم ہے کہ خسرو نے دوسری جگہ فرجد بہ معنی نیا استعمال کیا ہے ، اور عفیف سے جس کا مصنف وفات خسرو کے کچھ ہی بعد پیدا ہوا ہے ، اور خسرو کی طرح دربار دہلی سے وابستہ تھا ، ثابت ہے کہ اس کے معنی پدر جد ہیں۔ قریب بہ یقین ہے کہ خود خسرو نے بھی پردادا کے لیے استعمال کیا ہے۔ عبارت اعجاز ۲ ص ۱۶۳ : "جد فلاں کلاں ہنوز سیہ ریش است .. فلاں کس فرجد را جد میگوید ، واللہ فرّ الجدّ منہ " ؛ عفیف اس مقام پر جہاں فیروز شاہ کے باپ کی شادی کا ذکر ہے لکھتا ہے : " دراں ایام فرجد ایں مؤرخ اعنی ملک سعد الدین شہاب عفیف عہدہ داری ولایت ابوہر داشت " ص ۳۷ ". رانہ مل (جد مادری فیروز شاہ) ایں راز را بر فرجد ایں مورخ گشاد " ص ۳۹ ۔ فیروز شاہ اور جد عفیف ایک ہی دن پیدا ہوئے تھے اور فیروز شاہ نے فرجدۂ عفیف کا دودھ پیا تھا چناں چہ عفیف کے باپ اور چچا سے کہا کرتا تھا : ' من شیر جدۂ ایشاں خوردہ ام ' ص ۳۹ (خ) غالب نے یہ مہمل اعتراض کہ فرجد کا ایک جز فارسی اور ایک عربی ، اشاعت ۲ میں علی حالہ رہنے دیا ہے لیکن ل میں اس کی طرف اشارہ تک نہیں کیا ، بل کہ اسے تسلیم کر لیا ہے کہ جس طرح جد امجد استعمال میں ہے فرجد بھی ہو سکتا ہے ، مگر وہ اس خیال پر کہ یہ پردادا کے معنی میں نہیں ، بہ دستور قائم رہے۔ ہندوستانیوں کی لکھی ہوئی فرہنگوں ، مؤید الفضلا ، کشف اللغات اور مدار الافاضل میں بہ معنی پدر جد ہے ، جہانگیری میں بھی یہی ہے اور اس میں شعر خسرو کے علاوہ سوزنی کا شعر ذیل سند میں دیا ہے :

جد بہ جد تو در بر ملک داراں داشتند ۔۔۔ کاندریں دولت چنیں یا فرخی فرجدی

سروری میں اس کے معنی جد اعلیٰ لکھے ہیں اور سند میں خسرو کا شعر اور سنائی کا شعر جو ل ۱۲ میں محرق سے نقل ہوا ہے درج ہے۔ زمانۂ حال کے ایک شاعر

مرزا نصر اللہ خاں صبوری (مغ جلد ۱۲) کے یہاں نیاگان فرجد ہی آیا ہے:
صفحہ ۵۰۵
من پاس دارِ جشن سدہ زاں شدم کہ بود — دارای رسم نیک نیاگان فرجد بست
(ط) سنائی کا شعر اس کے دیوان کے کسی نسخے میں جو میری نظر سے گزرا ہے موجود نہیں،
اور جہاں میں جس طرح ہے اس سے بالکل پتا نہیں چلتا کہ فرجد کے معنی کیا ہیں۔
سوزنی اور صبوری کا شعر یہ ثابت کرنے کے لیے ناکافی ہے کہ فرجد پردادا کے معنی
میں ہے۔

(۵۱) استر بروزن کفتر از دواب مشہور، برہاں: "حاشا کہ۔۔ بفتحتین باشد،
آں اُستُر است بہر دو ضمہ بروزن پُردُرُشتر مخفف آں دستُور مزید علیہ چنانکہ سعدی
راست:

قطعہ: آں شنیدستی کہ وقتی تاجری در بیابانی بیفتاد از ستور
گفت چشم و تنگ دنیا دار را — یا قناعت پر کند یا خاک گور"

دک صفحہ ۳۰

برہاں نے استر کو بہ فتحتیں نہیں کہا، بروزن کفتر کہہ کے یہ بتایا ہے کہ حرف
اوّل و سوم مفتوح ہیں۔ بہ فتحتیں کہنا اس وقت روا ہوتا جب حرف ا و ۲
مفتوح ہوتے۔ استر بالاتفاق بروزن کفتر ہے اور غالب کے سوا میری علم میں
کوئی شخص اس کا مدعی نہیں کہ اس کا الف اور ت مضموم ہے۔ الف استر کی حرکت
داخل قافیہ نہیں۔ مگر اس کے مخفف است کے الف کی حرکت میں داخل ہے اور یہ ایک
شعر میں پیوست کا قافیہ نظم ہوا ہے، جسے فتحۂ الف استر کا بھی ثبوت سمجھنا
چاہیے۔ شعر ذیل جہاں میں عسجدی کے نام درج ہے، لیکن بعض دوسری
کتابوں میں طیان مرغزی کی طرف منسوب ہے:

آں خیس خرامزادہ چو است — ہمچو خر خر خری کند پیوست

فتحۂ ت کی بے شمار اسناد میں سے چند درج ذیل ہیں: "بجای موکب گوہر نہاد
بر استر، عنصری صفحہ ۶۰ +، "بہ سبک داشتن پای بر اسپ و استر، فرخی صفحہ ۱۸۰ +،

'تو از گوہر ہمی مانی بہ استر' ویس و رامیں ص۱۳۱، 'بار عصیان ترا بر اشتر و استر برند' قصائد سنائی ص۲۰ +، 'و دریں استر سپرد و در سم استر شکست'، انوری م ۲۴ ص، بی قفل زر از تو فرج استر، تحفۃ العراقین ص۸، 'بہ زیں استر و شی امانہ استر'، حیرتی ص۳۸ ۔ شعر ذیل ف ایمں ہی:

'ای سند چو استر چہ نشینی تو بر استر   چوں خویشتنش را بکند مرد مسخر منجیک'

(۵۲) غالب نے ستر مخفف استر کا نہ ہم وزن دیا ہے اور نہ صراحتہً س و ت کی حرکات بتائی ہیں، لیکن، اس سے قطع نظر کہ کاتب نے دونوں حرفوں پر پیش دیا ہے، یہ ناگزیر ہے کہ غالب جو استر کو الف اور ت کو مضموم سمجھتے ہیں ستر کی س اور ت کو بھی مضموم قرار دیں۔ اس کے حرف اکی حرکت داخل قافیہ نہیں، لیکن سروری نے اسے بالفتح لکھا ہے اور پوربہای جامی کے قطعۂ ذیل سے جو اسی فرہنگ میں ہے فتحۂ تا ثابت ہے:

نہ عالم نہ زاہد نہ جاہل نہ رند   نہ انثیٰ نہ خنثیٰ نہ مادہ نہ نر
چو خرلاشہ و در حماقت چو گاو   زبوں ہم چو اشتر حرون چوں ستر

(۵۳) غالب نے ستور کو ستر مخفف استر کا مزید علیہ کہا ہے، مگر اس دعوی کا ثبوت پیش نہیں کیا، اور نہ وہ چاہتے تو پیش کر سکتے۔ اوستائی زبان میں انومیتہ چارپایان خرد مثل میش و بز کے لیے اور ستوَرَ (س ساکن، ت مفتوح، ہمزہ بہ ضمۂ کوتاہ، ر مفتوح) چارپایان بزرگ مثل شتر و استر و اسپ و گاو و خر کے لیے آتا ہے (یشتہا ص۳۷۲) یہ لفظ فارسی میں ستور اور استور ہو گیا ہے بالفتح زیادہ اور دوسرا کم مستعمل ہے، اسناد استور: یکی استور مردم راہما نادیس و رامیں ص۵۴۔ استور زوزنی ۶ ص، ۱۶ ص۔ رومی ص۱۳۰۔ اب یہ دیکھیے کہ ستور فارسی میں کس کس طرح استعمال ہوا ہے: 'چو بر استر ستوری بر ستوری'، انوری م ۲۴۷ ص۱۔ یہ بالکل ظاہر ہے کہ اس مصرع میں ستور سے اسپ و خر و استر وغیرہ میں سے کوئی خاص چارپایہ مراد نہیں، انوری نے ایک انسان کی ہجو کی ہے اور یہ کہا ہے کہ گھوڑے پر چڑھتا ہے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ

ایک جانور دوسرے پر بیٹھا ہے۔ عنصری کے شعر ذیل میں ایسے جانور کے لیے آیا ہے جس سے سواری و باربرداری دونوں کا کام لیا جاتا ہے: دستور زینے زین دستور باری بار، ص۶۳۔ عنصری کے شعر ذیل سے اسپ و خر دونوں پر ستور کا اطلاق ثابت ہے، مگر اس سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ استر وغیرہ کے لیے استعمال ہو سکتا ہے یا نہیں:

اگر بجنس ستوری یکی بود خر و اسپ | باسپ تازی ہرگز چگونہ ماند خر ص۶۱

فردوسی کے شعر ذیل میں جو داستان رستم و سہراب سے ماخوذ ہے، ستور آیا ہے، مگر صاف ظاہر ہے کہ شاعر کی مراد استر سے نہیں۔ مادۂ استر کی بچہ نہ ہونا مسلمات شعرا سے ہے اور اس لیے بانجھ کو ستروں کو کہتے ہیں:

'ہمی بچہ را باز داند ستور | چہ ماہی بدریا چہ در دشت گور'

ش ا ص۲۰۱

ش خ کے اس شعر میں ستور و گاو دونوں ہیں، جس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ گاو ستور میں شامل نہیں:

میان بز و میش و گاو و ستور | شمردم شب و روز گردندہ ہور ص۹۶

ذیل کے دو شعروں میں ستور سے صرف استر کسی طرح مراد نہیں:

'ز سم ستوران دراں پہن دشت | زمیں شش شد و آسماں گشت ہشت'

ش ا ص۱۳۶

'چنیں داد پاسخ کہ اید ستور | نیابد مگر چشمہ، آب شور' ش ۳ ص۴۰

برزو نامہ کے شعر ذیل میں ستور سے رخش رستم کی طرف اشارہ ہے، رخش کا ذکر اس سے پہلے آ گیا ہے:

'بدو گفت کاین مایۂ جنگ و سور | چہ تازی بریں دشت ہرزہ ستور'

ص۲۸۲

زین الاخبار میں ستور اسپ کے لیے آیا ہے، مگر یہ لفظ اس طرح بھی استعمال ہوا ہے کہ اسپ داشتہ گویا ستور میں شامل نہیں: حزب ہمیکردند تا ستور شش طاقت

داشت وچوں اسپش بیفتاد او پیادہ شد ص۲۹، بہ ستورگاہ رفتند اسپاں بگشادند' ص۹۴، گوسفند وشتر واسپ وستوراں، ص۲۹ ایک شاعر شرف شفروہ نے بہ قول سروری ستور کو اس طرح بھی استعمال کیا ہے کہ حرف استر پر اس کا اطلاق ہو سکتا ہے:

خدایا چہ بودے اگر مادرش ازیں خرسترون شدے چوں ستور

لیکن حقیقت وہی ہے جو نیچے یہاں درج ہے۔ خود غالب نے بھی ایک جگہ ستور کرہ' اسپ کے لیے استعمال کیا ہے (دیکھیے بحث کرہ)۔ رہا ستور کا مزید علیہ ستر ہونا، تو یہ بالکل درست نہیں؛ اس سے کہیں زیادہ قرین قیاس یہ ہے کہ خود استر (بعد تبدیل ضمہ بہ فتحہ وحذف واو) ستور کی ایک شکل ہے، جو کسی وجہ سے جس کا ہمیں علم نہیں، ایک خاص جانور خچر کے لیے مخصوص ہو گئی ہے، مگر اس وقت اس باب میں قطعی طور پر کچھ کہنے سے قاصر ہوں۔

(۵۴) برہاں میں "آواز گشتن بہ معنی۔ مشہور گردیدن" ہے، غالب فرماتے ہیں کہ "بلند آواز گشتن بہ معنی شہرت مسلم، تنہا آواز یا آوازہ گشتن بہ معنی شہرت شہرت ندارد، نہ من شنیدہ ام ونہ کس شنیدہ باشد"، قاطع کی اشاعت اول میں اسی قدر تھا، لیکن محرق میں فخر گرگانی کا شعر ذیل جو اس نے جہاں سے لیا تھا، غالب کی نظر سے گزرا تو انھوں نے اشاعت ۲ میں یہ اضافہ کیا: "اگر گفتہ آید کہ فخر گرگانی میفرماید:

اگر نومیدزیں درباز گردم بہ زشتی درجہاں آواز گردم'

گوئیم ایں نادر است و بر نادر حکم نتواں کرد۔۔ کلامیکہ ہمیں دریکجا مذکور باشد وآں نیز خلاف عقیدۂ جمہور باشد، پذیرفتن آں کدام دستور باشد؟ نہ در گفتار معاصرین فخر ازیں ترکیب نشاں و نہ آنان راکہ بعد از وے در فن سخن کوس' اناولاغیری' بلند آوازہ ساختہ اند ایں کلمۂ غریب برزباں" ص۲۴ جب غالب سے کسی لفظ کی جو کسی ایک ایرانی شاعر کے یہاں آیا ہے، سند مانگی جاتی ہے، تو وہ یہ کہتے ہیں کہ یہ اہل زبان پر اعتراض ہے، لیکن جب خود کسی لفظ پر

معترض ہوتے ہیں تو، ایک شاعر کی سند خواہ وہ فخر گرگانی ہی کیوں نہ ہو، ناکافی سمجھتے ہیں۔ 'یک بام و دو ہوا' اسی کو کہتے ہیں۔ غالب اس کے روادار نہیں کہ کوئی لغت غریب فرہنگوں میں جگہ پائے حالانکہ فرہنگوں میں نامونوس و غیر مانوس ہر قسم لغات کا شمول لازم ہے، لیکن کمال یہ کہ خود بے تکلف اپنے نظم و نثر میں ایسے لغات لاتے ہیں، جن کی غرابت یقینی ہے کہ خود ان کے نزدیک مسلّم ہو۔ دساتیری الفاظ غالب کے عقیدے کے مطابق تسلّط عرب سے پہلے کی فارسی کے ہیں، لیکن دساتیریوں یا فریب خوردگانِ دساتیر کے علاوہ کسی کے یہاں نہیں ملتے مگر دستنبو ان سے بھری ہے اور بعض دساتیری الفاظ دوسری جگہ بھی استعمال کیے ہیں۔ 'آرنگ' برہان میں ایک لغت ہے جس کے ایک معنی پنداری بھی دیے ہیں، غالب قاطع کی اشاعت ا میں اس کی سند کے طالب تھے، لیکن اشاعت ۲ میں رودکی کا شعر ذیل دیکھا تو یہ کہنے لگے کہ 'آرنگ'، 'پنداری' نہیں، 'ہرگز' و 'زینہار' کے معنی میں ہے:

'ہرگز نہ کند سوی من خستہ نگاہے   آرنگ نخواہد کہ شود شاد دلِ من' صـ۱۷

اس شعر میں غالب و برہان دونوں کے بیان کردہ معنی ممکن ہیں، مگر غالب نے اس امکان کو نظر انداز کرکے کہ وہ غلطی کر سکتے ہیں، آرنگ کو قاطع کی اشاعت ۲ میں بہ معنی ہرگز استعمال بھی کر دیا: 'آرنگ نیاید کہ ایں راز ریدن۔ نام نہند' صـ۱۹ اس سے بحث نہیں کہ غالب کا قول صحیح ہے یا غلط، کہنا یہ ہے کہ آرنگ دونوں میں سے کسی معنی میں رودکی کے شعر مرقومۂ بالا کے سوا کہیں اور مستعمل نہیں ہوا اور غالب نے آوازگشتن کے نادر ہونے کے متعلق جو کچھ لکھا ہے اس کا لفظ لفظ اس پر صادق ہے۔ برہان نے اگر دوسرے فرہنگ نگاروں کی تقلید میں آوازگشتن کو اپنی فرہنگ میں شامل کیا تو غالب کو اس پر اعتراض کا حق نہیں۔ آواز آوازہ کی جگہ بھی مستعمل ہوا ہے:

'ہمانا شنیدستی آوای سام   بلند در زمانہ چو نیکنام'

ش ۳ صـ۹۳

'شنیدی ہمہ نام و آوازشاں'، ش ۱ ص۵۲ ہمانا یں آوا ہی = آواز ہی۔ فارسی میں 'شہرہ شدن' بجای 'مشہور شدن' آیا ہی اور شہرہ بہ طور صفت بھی ملتا ہی: دگر من شوم در جہاں شہرہ، ش ۳ ص۱۶۴؛ بدو گفت برزو کہ آں شہرہ زن، برزو ص۲۸۲۔ آواز گردم بہ معنی مشہور شوم ویس و رامین میں ایک جگہ اور آیا ہی:

گہی گفتی، ہم اکنوں باز گردم   بہل تا در جہاں آواز گردم

احمد کا خیال ہی کہ خاقانی کی ایک شعر میں جو آوازہ شد آیا ہی اس کی معنی بھی مشہور شد ہیں۔ مؤید ص۷۸۔ اشعار ذیل تحفۃ العراقین ص۷۸ میں ہیں:

چترش فلک المحیط خوانند   تختش بہ محل عرش دانند
آوازہ شد اندریں کہن فرش   کالسلطان استویٰ علی العرش

(۵۵) "فارسی میں سرشار صفت ہی پیالی کی معنی لفظی اس کی لب ریز، پس شارب کو لب ریز کیوں کر کہیں گی؟ اور یہ جو اردو میں مست و سرشار مترادف المعنی استعمال میں آتی ہیں، امر جداگانہ ہی، فارسی میں تتبع اردو کا ناجائز ہی"۔ عود ص۱۵۵۔ فارسی میں سرشار کس کس طرح آتا ہی ذیل کی مثالوں سے واضح ہوگا:

آدم و حوا از مستی از ہوای دانہ   ناگہ اندر دام آور د آں بت سرشار مست ص۱۴۸

یہ شعر رومی کی دیوان مطبوعہ میں ہی، لیکن عجب نہیں کہ اس میں تصرف ہوا ہو۔ اگر معتبر قلمی نسخوں میں بھی سرشار نکلی تو یہ شعر اس لفظ کی استعمال کی قدیم ترین سند ہی۔ حوض سرشار، تاریخ طاہر وحید ص۴، "سرشاری جرأت" ص۹۵، دیوان ظہوری میں یہ لفظ عیش ص۱۹۰، لطف ص۲۰۶، مستی ص۵۶ وغیرہ کا قافیہ آیا ہی۔ جلال اسیر کی یہاں سرشار اسمای ذیل کی صفت: عشق ص۲۶، احساں ہای ص۴۳، استغنا ص۴۵، چشم ص۵۰، الفت ص۲۲۸، ہمت ص۲۶۳، حیرانی ص۳۸۰، تغافل ص۱۴۴، عزت ص۱۷۵، اشک، خجالت ص۱۹۸،

"اضطرابم دگراز بادۂ تمکیں سرشار، ص۲۰۷، "جلوۂ سرشار مینہای صبح، ص۲۴۱، "خار خشک ازگریہ ام سرشار تر، ص۲۵۳، "وفا سرشار و سرمست ساقی گران او، ص۲۷۴، "سرشارِ محبت ص۲۸، اشک ص۴۶۸ . . . . سرشاری توفیق ص۳۲۳، بزنگی خویشرا دریکیلی سرشار میدانم، ص۳۲۸، "ہنوز از بید ماغی خویش را سرشار میدانم، ص۸۷ . مصرع فیاض: "سرشار ملامتم چہ سازم، ص۲۵۶، حزیں: "آنقدرمی بقدح ریز کہ سرشار شویم ص۵۸۹، ای جنون من سرشار بہار است بہار، ص۵۰۷، "کفش در رقص چوں مستاں سرشار، ص۸۳۵، "سرشار جنونم رہ سرشار کدامست، طالب ص۷۳، "مخمور را نگاہ تو سرشار میکند، صائب ص۴۵۴، "کی کند دیوانہ، سرشار تمکیں سنگ را، ص۶۰ "گردی . . ازیں بادہ . . سرشار، انشائی طاہر وحید ص۵۱، "کی بود دل زمی وصل تو سرشار کنم، فیاض ص۲۵۱، "ہر کہ خواہد تا شود سرشار عشق، عندلیب کاشانی ص۱۹۱، "سرشار زنعمت ہمہ خرد و بزرگ، ص۱۷۶، "آں دانہ، یاقوت ہیں کز رنگ سرشار آمدہ، طغرا ص۳۳۹، "تا دامن دربا تری زاں حسن سرشار آمدہ، ص۳۳۹، "مطرب زتر دستاں بود از فیض سرشار آمدہ، ص۳۳۷ ، یوسف زلیخا کہ الحال اشتہار سرشاری دارد، میخانہ ص۹۵، "آبلہ، سرشاری بر آورد، ص۱۷۶، بادۂ سرشار و الہ ص۵۸، "نظارۂ سرشار، ص۱۳۷، "طالع سرشار، ص۱۰۹، "نگاہ سرشار، ص۱۵۹

سرو و گل بلبل و تذرو بباغ ازمی حسن و عشق او سرشار علوی ص۶۶

"نازم بجوعِ کلی سرشار ایں سگاں بکی، ص۲۴، "غیر ازیں ساغر کہ از حد رفت سرشار اوفتاد، طالب ص۱۴۵، "لب بحر از خندہ سرشار شد، قدسی ص۲۶، "شب کہ از جام حریفاں مست من سرشار بود، عوض خاں تذکرۂ حزیں، کلیات ص۹۹۶، "زیں ساغر مردافکن سرشار نباید شد، حزیں ص۱۴۰، حبیب علی خاں از جام نشاط سرشار بود، ہما ص۶۸، "بہ پابوس تو گل چوں بیخود سرشار می افتد، مخفی ص۷۲، "ترا سرشار لطف ای بار کردم، فوقی ص۵۴ . دماغ سرشاری دارم رموز ص۴۴۶، "قلندر سرشار ہے ص۱۳۱ (۵۶)، "فسوس بکسر اول و ثانی بواو مجہول رسیدہ بمعنی بازی و ظرافت و

سحر وداغ و دریغ وحسرت واز راہ برون شدن نوشت . . رہروان را آگہی باد
کہ غول وادی گفتار طرفہ بانگ زدہ است، تازی و پہلوی را بہم پیوست و برہ گذار
نظارہ شگرف نقشی بست۔ من اینرا مینگذارم و پردہ از روی کارش برمیدارم۔
افسوس بالف مفتوح و واو مجہول لفظ تازیست بمعنی دریغ۔ چنانکہ تاسف و
متاسف و وا اسفاہ ہمہ مستخرج از افسوس است؛ و فسوس بہر دو ضمہ و واو
معروف لغتی است فارسی ترجمہ استہزا۔ ایں بیخرد افسوس و فسوس را یکی
دانستہ و ہر گونہ معانی کہ در عربی بہر افسوس و در فارسی برای فسوس بود پارہ پارہ
بہم دوخت،" دک ص۹۳

(الف) یہ خیال کہ افسوس و فسوس کی اصل اور معانی مختلف ہیں بالکل
بے بنیاد ہے۔ پہلوی لفظ افسوس ہے جو استہزا اور مماثل معانی کے لیے آتا ہے۔ پندہای
آذرباد مارسپنداں کی عبارت ذیل جو سبک جلد اسے مع ترجمہ ماخوذ ہے
ملاحظہ ہو:

پَت مَس داذ تر بر، افسوس مہ کن، چیہ توژ ابیر مَسدات تر بویہ ہ بہ مَس
تر از خود استہزا مکن چہ تو نیز زمانی مَس شوی ص۴۲۱

حذف الف سے فارسی میں فسوس پیدا ہوا، اور افسوس و فسوس دونوں
نئے معانی میں بھی مستعمل ہونے لگے، مگر ان دونوں میں کبھی امتیاز نہیں کیا گیا۔ ان
دونوں کے وہ معانی جن پر غالب معترض ہیں، مثالوں سے ثابت ہیں جو اس
بحث کے آخر میں ملیں گی۔ واضح رہے کہ قدیم نظم و نثر سے ایسے معانی کے اسناد بھی
دیے جائیں گے جن سے غالب کو اختلاف نہیں، اور مثالوں سے بعض ایسے معانی کا
پتا بھی ملے گا جن کا برہان نے ذکر نہیں کیا۔ (ب) غالب جمہور کے خلاف عربی میں
واو مجہول کے وجود کے قائل ہیں اور مدہوش کی بحث میں جو انھوں نے یہ لکھا ہے کہ
"ہیچ صیغہ مفعول در عربی بواو مجہول نیست" (دک ص۱۰۷) یہ بھی اس پر دلالت
کرتا ہے کہ ان کے نزدیک عربی میں واو مجہول ہے، گو اسم مفعول اس کے ساتھ نہیں آتا۔

(ج) فعلول عربی میں مصدر کا وزن نہیں، اسم جامد کے اوزان سے ہے، اس صورت میں کسی دوسرے لفظ کا افسوس سے متخرج ہونا کیا معنی؟ مزید یہ کہ وااسفاہ میں ایک سے زیادہ کلمات ہیں، اس کا کسی ایک کلمے سے نکلنا کسی طرح ممکن نہیں۔ فعلول عربی میں بالضم ہے، اور عصفور، جمہور، صندوق وغیرہ جو زبانوں پر بالفتح، دراصل بضم اول ہیں۔ افسوس اگر عربی ہوتا تو عصفور وغیرہ کی طرح مضموم الاوّل ہوتا اور بطریق شاذ مفتوح الاوّل ہے تو یہ امر قابلِ ذکر تھا۔ (د) افسوس اگر غالب کے نزدیک ثلاثی مزید ہے تو اس کا مادّہ افس ہے، اسف تو تاسف کا مادہ ہے، عمل تقلیب ہی سے پیدا ہو سکتا ہے، مگر غالب اس کے متعلق خاموش ہیں، حال آں کہ ایسی باتوں کے قلم انداز کرنے پر انھوں نے برہان کو سخت ملامت کی ہے۔

افسوس کو عربی اور تاسف وغیرہ کو اس سے متخرج کہنا بڑی فاحش غلطی تھی اور صاحب محرق نے اس کے لیے غالب کی خوب تضحیک بھی کی تھی، لیکن اعترافِ خطا کے سوا چارہ بھی نہ تھا۔ غالب نے اس کی جو صورت نکالی، دیدنی ہے۔ لطائف میں سیاح کی زبان سے فرماتے ہیں:

"انسان جائزالخطا ہے خصوصاً ستر برس کا آدمی۔ فقیر سیاح تو یہ کہتا ہے کہ حضرت غالب کے حسن تحریر پر ان کے ہم نشینوں میں سے کسی کی نظر لگی۔ چلو، اچھا ہوا کہ ایسے ہمہ دان عدیم النظیر سے بہ سبب سہو و غفلت کے ہزار بات میں دو۔۔ ایسی بھی ہوئیں کہ جس سے منشی جی کا دل خوش ہوا اور یقین ہے کہ۔۔ دکنی کی بھی روح خوش ہوئی ہوگی۔ دوسرا مغالطہ جو اس محقق اکمل کو واقع ہوا ہے وہ یہ ہے کہ اسف کے مشتقات کو افسوس کے مشتقات میں سے لکھا ہے، یہ سہوِ طبیعت ہے، قصور فہم نہیں ہے۔ اکابر ملت کو مسائل فقہ اور مناظرۂ فن کلام میں ایسے سہو واقع ہوئے ہیں۔ علامۂ تفتازانی کو سید جرجانی سے مقولۂ علم میں تادیر سکوت رہا ہے، اور صاحب متن کیدانی کو ایسا ناہموار مغلطہ پیش آیا ہے کہ اس نے اشارۂ سبابہ فی التحیات کو باآنکہ مسنون ہے محرمات صلوٰۃ میں لکھا ہے۔ نہ اس سکوت سے علامۂ تفتازانی کی تحمیق لازم

آتی ہی نہ اس بیان سی صاحب متن کیدانی کی تکفیر ہو سکتی ہی۔ شعرا کی اشعار میں اور بلغا کی عبارات میں.. بہت ایسی سہو و خلل پائی جائیں گی + حضرت سعدی.. :

ہمرہ اگر شتاب کند ہمرہ تو نیست دل در کسی مبند کہ دل بستہ تو نیست

.. جامی.. "بر و این دام بر مرغ دگر نہ کہ عنقا را بلند است آشیانہ"

ان دونوں شعروں میں ہای اصلی و ہای مختفی کا قافیہ.. حافظ.. :

صلاح کار کجا و من خراب کجا ببیں تفاوت رہ از کجاست تا بہ کجا

اس شعر میں روی متحرک قافیہ نصیب اعدا.. یہ جو مولانا غالب کو دو سہو واقع ہوئی ہیں، اسی قبیل سی ہیں جیسی ان بزرگوں کو عارض ہوئی ہیں، اور یہ ماہرین فن کی نزدیک سہو طبیعت ہی۔ یہ بات جواز الزام کی لیی حجت نہیں ہو سکتی۔ مع ہذا غالب کا بیان ہی کہ.. برہان.. نی افسوس.. اور فسوس بروزن عروس کو لغت واحد سمجھا ہی اور یہ خطا ہی اور فسوس بمعنی استہزا جداگانہ لغت ہی اور یہ جو نواب صاحب افسوس کو لغت عربی کہہ گئی ہیں سہو طبیعت ہی، عربی نہ سہی فارسی سہی لیکن دکنی کا حمق بہ دستور ثابت رہا کہ اس نی افسوس و فسوس کا تفرقہ ملحوظ نہ رکھا"......

(الف) قاطع کا آغاز جس وقت ہوا ہی غالب کی عمر ۶۲ برس سی زیادہ کی نہ تھی، سنہ اس لیی لکھی گئی کہ سہو تقاضای عمر سمجھا جائی۔ سہو طبیعت یہ ہی کہ کوئی بات معلوم ہو، لیکن وقتی طور پر انسان اسی بھول جائی یا لکھنا کچھ چاہتا ہو۔ نادانستہ قلم سی کچھ نکل جائی۔ غالب کی غلطی سہو طبیعت نہیں، ناواقفیت کا نتیجہ ہی۔ تفتازانی وغیرہ کا ذکر اس لیی کیا گیا ہی کہ غلط فاحش کی وجہ سی غالب کی مرتبۂ علمی میں کمی نہ آنی پائی۔ قریب بہ یقین ہی کہ تفتازانی اور صاحب متن کیدانی کی نسبت ل ۵ میں جو کچھ مرقوم ہی وہ غالب کو علائی سی معلوم ہوا تھا۔ جس وقت لطائف غیبی لکھی جا رہی تھی، غالب نی علائی سی مدد مانگی تھی (خطوط ص ۳۵۸)، (ب) سعدی ہمرہ اور ابلہہ (ہای مختفی اور ہای مظہرہ) کا قافیہ فرخی وغیرہ کی تقلید میں لائی ہیں، اور رومی، معاصر سعدی کی یہاں بھی ایسی قوافی ملتی ہیں: فرخی:

ابلہ وحملہ دچلہ ص۲۶۹، منوچہری ک سہ و متوجہ۔ حدیقہ: مِہ چہ ص۲۹۔ رومی: 'عشق آں یک کہ پارہ پارہ نیست'، ص۱۹۰، قوافی آگہہ، شہنشہ وغیرہ۔ (ج) 'بروایں دام الخ' کی مصنف جامی نہیں، حافظ ہیں، اور یہ بیت مصرّع نہیں، اس لیے قافیے میں غلطی کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ (د) 'صلاح کار الخ' کی بارے میں خود غالب دوسری جگہ لکھ چکے ہیں کہ حافظ مصرع ثانی میں غلطی کی طرف اشارہ کرتے ہیں؛ اس لیے غلطی غلطی نہیں رہی (عود ص۶۶) (ہ) عروس ظاہرا غالب کی رائے میں بہ ضمتین ہے، لیکن اہل اردو کے تلفظ سے قطع نظر، بہ فتحۂ اوّل وضمۂ ثانی ہے۔ (و) برہان نے اگر افسوس وفسوس کی بحث میں غلط بھی کی ہے تو اس معاملے میں خود غالب سے جو خطا سرزد ہوئی ہے وہ اس سے کم فاحش نہیں، اس لیے غالب اگر اس کی بنا پر برہان کا حمق ثابت کرنے کی کوشش نہ کرتے تو بہتر تھا۔

غالب نے قاطع کی اشاعت ۲ میں اشاعت ۱ کی ساری عبارت بجنسہٖ رہنے دی ہے اور اس کے بعد یہ اضافہ کیا ہے: "افسوس بالفتح اگر عربی نباشد گو مباش، در فارسی بہ معنی حسرت وحیف و مرادف دریغ است، بہ کسرۂ ہمزہ غلط و بحذف الف لغو و نامستعمل و بمعنی بازی وظرافت وسخر ولاغ دردغ۔ فسوس بہ ضمتین . . بمعنی استہزا است۔ از فسوس حسرت وافسوس مراد داشتن و کذا بالعکس گمراہیست . . افسوس بہ الف مفتوح وفسوس بر وزن عروس یکے نیست، ہر یک مفہوم جداگانہ دارد۔ افسوس را اگر من لغت عربی گفتم غلط گفتم و آں سہو طبعی بود۔ امید کہ معتقدان صاحب برہان قاطع . . جامع . . را اگر ہیچ نگویند چنانکہ مرا گفتہ باشند کہ عربی نمیداند در بارۂ وے گویند کہ فارسی نمی دانست۔ آرے، انصاف ہمی خواہد و ہر چہ ازیں بگذرد حیف و میل است وبس"۔ (الف) غالب نے اشاعت ۲ کے دیباچے نو میں صراحتًہ لکھا ہے کہ میں نے ایک جگہ بھی اپنی سابق رائے میں ترمیم نہیں کی ہے۔ غالب کی روش سے جو لوگ واقف نہیں اور اشاعت ا جن کی نظر سے نہیں گزری، انھیں اس اضافے کو دیکھ کر سخت حیرت ہو گی کہ افسوس عربی نہیں، تو ابتدا میں

اس پر اصرار کیوں تھا۔ غالب کو اگر اشاعت اُس کی وہ عبارت جو افسوس کے عربی ہونے سے متعلق ہے، نکالنی منظور نہ تھی، تو صاف صاف لکھنا تھا کہ اس معاملے میں مجھ سے غلطی ہوئی تھی، اب میں اعتراف کرتا ہوں کہ افسوس فارسی ہے (ب)، غالب نے کسی موقع پر اپنے اس دعوے کا افسوس وفسوس مختلف المعانی ہیں، ثبوت نہیں دیا، مگر اس کے باوجود متوقع ہیں کہ لوگ اسے تسلیم کرلیں اور برہان کی فارسی مدانی کا اقرار کریں۔

افسوس کی مثالیں: 'آں قوم بر دے خندید وافسوس کردند' بلعمی ص۱۴۱، صفحات ۱۱۳، ۲۰۸ + میں بھی بہ معنی طنز واستہزا اگر عبارات ذیل میں یہ معنی نہیں: 'او بہ تو افسوس داشت ومن تحمل نکنم کہ روز تو بہ شب رسد' ص۳۴۵ 'چندیں ملک را قہر کردہ است وچندیں مملکتہا گشادہ است، از تو بہ افسوس باز نہ گردد' ص۶۹۸

'باد و ابر است ایں جہاں افسوس باده پیش آر ہر چہ بادا باد'

رودکی لباب ۲

'بخندید و آنگہ بافسوس گفت کہ ترکاں ز ایراں نیابند جفت'

شش ا ص۱۸۹

'بہ الیاس قیصر یکے نامہ کرد تو گفتی کہ خوں بر سر خامہ کرد

شش ۲ ص۲۱۴

کہ چندے بہ افسوس خوردی خزر کنوں روز شادیت آمد بسر'

ذیل کے دو شعروں میں افسوس وفسوس کے معنی وہ نہیں جو برہان میں ہیں۔ فسوس والا شعر یہاں پر اس لیے دیا گیا کہ اس سے یہ پتا چلتا ہے کہ 'برفت الخ' میں افسوس کے کیا معنی ہیں، مگر یہ واضح رہے کہ ش ا ص۳۵ میں 'بہ افسون بہ بست' ہے:

'برفت اہرمن را بہ افسوس بست چو بر تیز رو بارگی بر نشست'

شش خ ص۹۰

'بر آمد ز ہر دو سپہ بوق و کوس نماند ایچ راہ فسون وفسوس' ص۱۳۲

'بر وعدۂ ہر کس مگر افسوس کند بس وافسوس کند وعدۂ خسرو بمگر بر'

عنصری ص۶۵

'آنکه در علم طب کند افسوس — بحکیم بزرگ جالینوس' مسعود

'بخندید زو سام فرخنده رای — به افسوس گفت اینچه غفلت ورای'

سام ص۳۰

'دراں چاه زندانش محبوس کرد — فلک بین که با او چه افسوس کرد' ص۴۱

'موش سوراخ غور کینه' او — کرده افسوس بر چه بیژن' روئی ص۱۰۲

'وگر کنم طلب نیم بوسه صد افسوس — ز حقه' دهنش چوں شکر فرو ریزد'

حافظ ص۷۵

'هنر زیر افسوس پنهان بود — همه دشمن از دور خنداں بود'

شش رخ ص۴۱۱

'در حلقه' ماز راه افسوس — گه رقص کند گهی زمیں بوس'

لیلیٰ' نظامی ص۳۱

'میداد ز دوستی نه افسوس — بر چشم سیاه آهواں بوس' ص۴۵

'میاور به افسوس عمری بسر — که افسوس باشد به افسوس گر'

سکندر نامہ بحری ص۴۳

سوسن زباں بروں کند افسوس میکند — گوید سمن فسوس مکن بر کس ای لعین'

رومی ص۶۷۳

افسوس که بگذشت به افسوس همه عمر — بخت آرزوی دل بکنارم نرسانید'

خسرو ص۱۷۴

'اگر شوخ چشمی وسالوس کرد — الا تا نه پنداری افسوس کرد'

بوستاں ص۳۸

به پیرامون او چرخ پر افسوس — بوده پروانه' پیرامون فانوس'

سلیم ص۳۰

'به افسوسخوار اں گذار و فسوس' آئینه' سکندری ص۱۲۵' دبی هنر و بر هنر افسوس

گر مخزن الاسرار ص۲۰۷، "چون سخن شاعران دو لفظ افسوس خوار" خاقانی ص۹۱۵۔
"وافسوس کرد نتوان بر شیر مرغزاری" منوچہری ک، "ویلہ کردی جہان افسوس و
بازی" دیس دیا میں ص۳۴۸، "مدارید افسوس بر بخردان" اسدی ص۴۶۱، "طنز و افسوس
بود ہر دو علاوہ" فتوحی، لباب ۲ ص۱۴۹، "زرہای بی شمار بہ افسوس میرود" انوری ص۲۱۶،
"بصد افسوس در لعب و نظارہ" اسرار نامہ ص۱۱۴، "دوروئی و منافقی و دروغ گفتن
و افسوس کردن" مجاماسپی باب ۳، "ریا و کبر او زرقست و افسوس" نزہت الارواح
م ۵۸، "وافسوس"، تمسخر نسیم الربیع م ۲۹، "خود را رایگان و بہ افسوس بدست
این کرد..." سپاریم تاریخ نامہ ہرات ص۲۶۹، "استہزا و افسوس" پریشاں ص۳۷،
"الکنوں بر افسوس تیخوبہ تند و وروئی از ہر مائی بزند" بندہش صد در ص۹۴،
"افسوس در ریش و خندہ" ص۱۲۷، "ہرگز افسوس کردن بر عجزہ اژ.. اطلاق
.. شما معہود نبودہ" وصاف ص۱۲۷، "بر پادشاہ افسوس کردہ باشد و با اینہمہ..
چشم .. انعام میدارد" ذخیرۃ الملوک سید علی ہمدانی م ۹۳۴ ش، "لو
لب را بہ افسوس خنداں مکن" ابن حسام ص۱۷، "تا بہ کی عمر بہ افسوس و جہالت
بردو" عرفی ص۶۹، ریشخند "زشت را بر او افسوس" یغما ص۳۲۱، "بر خریدار فنون
سخرہ و افسوس کنند" ناصر ص۹۹، "دگر زینخانہ بیرونی پر از افسوس و ترفندی"
ص۴۹۲، "بر سبیل سخرہ و افسوس" غازانی ص۹۲، "من بر دنیا افسوس میدارم،
نان اینجہاں میخورم و کار آں جہاں میکنم" گزیدہ ص۷۶۲، "تا افسوس (طنز) فرنگاں
بہ ایشاں باز نگشت" ص۳۱۹، "بہ افسوس مبارز خواست" ص۳۳، "بر من افسوس
میداری گفت افسوس نمیدارم و راست میگویم" نفحات ص۲۶، "مال مردماں
بہ افسوس میخواری" تذکرۃ عطار ص۱۷۴، "خندہ و افسوس" ناصر ص۴۲، "تخم و عمل میکاشتی
افسوسہا میداشتی" رومی ص۶۱۰۔

کتب ذیل سے اس کی تائید ہوتی ہے کہ افسوس (بہ الف) کے معنی استہزا،
طنز یا اس سے مشابہ ہیں۔ فسوس (بے الف) ان کتابوں میں مطلقاً موجود نہیں:

زوزنی و اللقس افسوس داشتن .. و عیب کردن ۱۰ے، و الاستنجار افسوس داشتن ۱۵۷، ۵۹ ۔ بستی، الاستہزا افسوس کردن ۱۱ ۔ مہذب الاسما ۱۶۷ الف، سامی ۵۲، نطنزی ۷۲، ۱۴۲ الف، بیہقی ۱۹۴ الف۔

فسوس کی مثالیں: "بس بنود کہ مار الفسوس فراز کردی تا فرزنداں ایں مردم را کشتیم" بلعمی ۵۶۔ بلعمی میں فسوس طنز و استہزا کے معنی میں ۵۵، ۵۸، ۱۳۳ ۔ ذیل کے تین اشعار میں سے پہلا سروری سے ماخوذ ہے اور دوسرا اور تیسرا ف اک ص ۴۴ میں ہے۔ دوسرے میں وہ معانی جو برہان میں درج ہیں، ٹھیک نہیں آتے:

"دیو بگرفت مر ترا الفسوس | تو خوری برزیاں مال فسوس" بو شکور
"مکن خویشتن سہگن چاپلوس | کہ بستہ شود چاپلوس از فسوس" بو شکور
"بجز بر آں صنم عاشقی فسوس آید | کہ جز بر آں رخ او عاشقی کی فسوس آید" دقیقی
"مکن ای یمنی بر سرای فسوس | کہ گہہ سندروس است و گہہ آبنوس" ش ۱ ص ۳۰۳
"دلیران ایران بماتم شدند | پر از غم بدرگاہ رستم شدند" ش ۱ ص ۲۳۱
"بپوزش کہ ایں ایزدی کار بود | کرا بود آہنگ جنگ فرود
بدانگہ کجا کشتہ شد پور طوس | سر سرکشاں تیرہ شد از فسوس"
"بہ لشکر چنیں گفت بیدار طوس | کہ ہم با ہراسیم و ہم با فسوس" ش ۲ ص ۲۲
"بدانید کیں شیر دل رستم است | بدیں رزمگاہ از در ماتم است" ش ۲ ص ۳۷
"بزرگان و شیران زابلستان | ہماں نامداران کابلستاں
چو گودرز کشواد چوں گیو و طوس | بناکام زرمی بود با فسوس"

"همیگفت هرکس که اینت فسوس — که او رفت باشکر و بوق و کوس
شش ۲ ص ۱۵۴

شب تیره از دست آزادگان — بشد نامداری چنین رایگان"
کجا گودرز گیو و گودرز و طوس — شه نامور هم ز غم پر فسوس
شش ۳ ص ۶۴

دپس پرده گشتی چنین پر فسوس — من آگه نه از کار و تو نو عروس'
اسدی ص ۳۹

دگرچه بسیار چاره می کردند — به نمی شد فسوس میخوردند'
هفت پیکر ص ۹۶

دچه سرایم بجز نوای فسوس — که همین ماند و بر حکایت رفت'
نوعی ۳۵

یک شب که چشم فتنه بخوابست زینهار — بیدار باش تا نرود عمر بر فسوس'
سعدی ص ۶۴

دپر هائی نرم تر چو حریر خطا فسوس — پر هائی گرم و تازه چو دیبای چین دریغ'
خسرو ص ۳۱

دریخت صد خون بیدلاں به هوس — که فسوسی تیا مده بر کس'
هشت بهشت ص ۱۱۸

فسوس زیر رکاب شما کمیت و سمند — دریغ بر سر و فرق شما قبا و کلاه'
لباب ۱ ص ۲۰۰

یہ شعر حمید الدین کا ہے۔ ای فسوسا کجا توانند رفتن ص ۳۹ اس مصرع کے مصنف کا نام حدائق السحر میں درج نہیں ؛ آسمان ہر ساعتی گوید که آه ای فسوس' انوری لباب ۲ ص ۱۳۳ ، وگفت فسوس از من خاکی فسوس' وحشی ص ۲۲۷ ، وفسوسا از آن طبع صاف درست' عاشق ص ۲۳۱ ، ای فسوسا عزیز چون شد

خوار ہدایت، مجمع ۲ صـــ۶۰۵ : در یغ اے روز بگذشتن فسوس از بخت برگشتہ سپہر مجمع ۲ صـــ۱۷۵: کارم بود تاسف و درد دم بود فسوس، صباحی آتش صـــ۵۱۱: خلعت اکسول فسوس و کسوت دیبا دریغ، یغما صـــ۲۸۵: وامن صحبت کشید از چنگ اہل دل فسوس، ہاتف صـــ۸۱: عمر بسر رسید زخم اے فسوس و درد، دیوان مطبوعہ عبد الوہاب، گلشن صـــ۱۰۷: ہر کہ نغز خورد دریغ و فسوس، حزیں، دمعیۃ الودیعہ صـــ۲۹۰: کہ کابین وشد فسوس و دریغ، نوعی میخانہ صـــ۲۱۴: ہم فسوس من از عمری کاں بہ بیداری گذشت، کلیات عنا م خسرو صـــ۷۴: چرا بہ خوردآری فسوس و دریغ، شہر یار صـــ۱۰۷: وای فسوس ایں خرقہ جہل و کوچکی و کہتری، وحید دستگردی منبع ۷ صـــ۱۲: بہ بند ندراہ فسون و فسوس، ابن حسام صـــ۱۴۱

(۵۷) "دوساند، دوسانیدن، دوشد، دوسندہ، دوسیدن، دوسیدہ متعدی ولازمی را درہم آمیخت . . دوسیدن بمعنی چسپیدن اگر غلط نکنم مصدر آفریدۂ صاحب برہان قاطع است۔ تا در کلام سخنوراں یا فرہنگ دیگراں از نظر نگذرد باور نتواں کرد" دک صـــ۷۲: سبک ا صـــ۱۱۴ میں ایک پہلوی رسالی سے نقل ہوا ہے: "بہ یک دست دوسم (حاشیہ: دوسیدن با واو مجہول بمعنی چسپیدن واخذ کردن)۔ ف ا صـــ۸۱ میں بشل و بشلانیدن کی معنی دوسانیدن درج ہیں۔ دوسیدن یا اس کی مشتقات زوزنی میں کم از کم ۱۴ جگہ آئی ہیں: صـــ۲، صـــ۴، صـــ۳۴، صـــ۶۰، صـــ۶۱، صـــ۶۴، صـــ۶۵، صـــ۸۴، صـــ۹۲، صـــ۱۰۳، صـــ۱۴۶، صـــ۱۶۸، صـــ۱۹۳، صـــ۱۷۴، بستی صـــ۲۵، صـــ۷۰، بیہقی صـــ۱۱۲، سامی صـــ۷۲، صـــ۱۸۲، نطنزی صـــ۶۶، صـــ۱۱۷۔ راوندی صـــ۱۷ میں ہے: "بگردنش دوسید"۔

چندپای ہر کسی بوسیدنت از طمع در ہر کسی دوسیدنت

عطار، سروری

آب گندیدہ خاک پوسیدہ در تو چون نفس و رواح دوسیدہ

جام صـــ۷۹

"دو سہ سبب از کجا فرود و سد — بہ ازاں کانچناں فرو نویسد" ص ۱۰۷

"تن بہل تا در او ہمید و سد" ص ۲۲۴ — "بریں حرف از ورق دو نیدہ گردد"

زلالی ص ۱۴۰

(۵۸) "پاداش بمعنی جزای عمل نیک آید" ک ن ص ۳۷ - یہ بیان گمراہ کن ہے۔ پاداش کی فارسی میں دو شکلیں اور ہیں: پاداشت اور پاداشن اور آخری شکل پہلوی پات دہشن سے نسبتہً قریب تر ہے۔ پہلوی میں یہ لفظ صرف جزائے عمل نیک کے لئے آتا ہے، اور اس کے مقابل کا لفظ بادافراس ہے جو فارسی میں بادافراہ ہو گیا ہے۔ فارسی میں پاداش کبھی کبھی بادافراہ کے مقابل آتا ہے، جیسے: "نوبت پاداش و بادافراہ باد" رونی ص ۴۸ "تا زفتی از آگاہ و پاداش از بادافراہ باز دانستم" یغما ص ۱۴۷ لیکن بادافراہ کے خلاف جو جزائے عمل بد کے لئے مخصوص ہے، پاداش مطلق جزا کے لئے بھی (خواہ عمل بد کی ہو یا نیک کی) مستعمل ہے، جیسا کہ ذیل کی مثالوں سے ثابت ہے:

"ہر یکی را پاداش او بد ہد نیکی را نیکی و بد کردار را بدی" بلعمی ص ۷ "ہر کہ فرمان نکند پاداش او را بسوزد" ص ۱۴ "اگر ترا پاداشت نکنم بداں معاملت کہ تو با فرزنداں پیغمبر کردی من نیز بدم" ص ۶۴۷ +

"نشاید کہ باشی تو اندر زمیں — جز آویختن نیست پاداش ایں"

ش ا ص ۲۲۳

"بترس از خداوند جان و رواں — کہ ہست او توانا و من ناتواں

اسدی ا

گر اید رنگیر وت فرجام کار — بگیر د بپاداش روز شمار" ص ۸۰

"حاکم میان خصم و آں من — پیغمبر است روز پاداشن"

ناصر ص ۳۷۷

"گرچہ خصمت فزرد قست بہ ہجو — تو بپاداش او جریر مباش"

سنائی قصائد ص ۵۱

"بدل گفتا جو ایست این خجست — کلوخ انداز را پاداش سنگست" نظامی
"نخستین صبح کاخر درد فروست — سیہ روپیش پاداش ورد فست" خسرو
"طبیعت روزگار پاداش دہندہ بشر است" وصاف ص۵۳۳، "بہ پاداش
کار ناہنجار" طاہر وحید ص۱۱۶، "پاداش ایں بد شرمی" مع ۱۲ ص۲۴۱۔
"بہ پاداش بر بستہ اند در پاداش" داوری مازندرانی مغ ۸ ص۳۰۲
"ہر چند کلوخ زن در ایام — پاداش کلوخ سنگ دارد" وحید مغ ۶ ص۹۲
"وانیہمہ ظلم کہ با من کردی — تا چہ یابی تو از ایں پاداشن"
جلال الملک مغ ۵ ص۴۵

(۵۹) برہان میں بشگوفہ = شگوفہ ہے۔ غالب فرماتے ہیں: "سبحان اللہ
کار از افعال گذشت، در اسما نیز بای موحدہ شامل گشت۔ شگوفہ را بشگوفہ سرون
معروف دیوانگی خویش بود نیست۔ فردوسی .. میگوید..
فرستم ترا سوی زابلستان — بہنگام بشگوفۂ گلستان
ہماں شگوفہ است نہ لغتی دیگر، بحسب ضرورت شعر.. یا فزایش الف
وصل اشگوفہ نوشت چوں استم و اشکم کہ ستم و شکم است۔ حاشا کہ فردوسی..
بشگوفہ گوید۔ کاتباں قافلہ در قافلہ غلط رفتند تا در نظم فردوسی ہمچناں ماند۔"
دک ص۴۵ فردوسی کے یہاں شکوفہ (ایران میں کاف عربی سے لکھا جاتا ہے)
ایک جگہ اور آیا ہے:
"بہ ہنگام بشکوفہ گلستاں — بیاورد لشکر ز زابلستاں"
شش ۳ ص۴۰۔

اور مروجہ مطبوعہ نسخوں کے علاوہ شش خ میں بھی ب کے ساتھ ہے۔ حامیان
برہان نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ ب زائد ہے، اور غالب کے اس عقیدے کی کہ اسم کے
ساتھ ب زائد نہیں ہوتی، تردید کی ہے۔ ان مثالوں سے قطع نظر جو مؤید بیان ہیں،
اسم کے ساتھ بای زائد کی سند تاریخ سیستان کی یہ عبارت ہے جو سبک ا ص۳۸۶ سے

نقل کی جاتی ہے، "افراسیاب را بتا بگشتند و جہاں آرام کرد" ص۶۔ مگر بشکوفہ کی بے اصلی اور رواو پہلوی وشکوفک کی قائم مقام ہے۔ فارسی میں پہلوی کا واو بکثرت ب سے بدل گیا ہے پہلوی لفظ وشکوفک ہے۔ بشکوخہ کی سند شاہنامۂ فردوسی اور فرہنگ نگاروں کی اقوال کے سوا موجود نہیں، لیکن منوچہری میں بشکفہ ہے: بر شاخ نار بشکفہ، سرخ شاخ نار، فارسی میں بشکفہ و بشکفد کے علاوہ اشکوفہ۔ شکفہ، شکوفہ، شکفہ بھی ہیں بشاخ میں دونوں جگہ شکوفہ ہونا، منوچہری کے یہاں اس کے مخفف کا ملنا اور پہلوی میں وشکوفک کا پایا جانا نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بشکوفہ آج کل متروک ہو لیکن عہد فردوسی کی فارسی میں ضرور تھا۔

(۶) آدیش بکسر ثالث ۔۔ آتش ۔۔ چوں اکثر حروف فارسی بایکدگر تبدیل مے یابند بنا بر آں تائے آتش را بدال ابجد بدل کردہ آدیش گفتہ اند" برہان۔ "آدیش را اسم آتش قرار دادن گمراہیست ۔۔۔ آدیش در زبان پہلوی قدیم لفظیست ۔۔ بمعنی تعظیم و تکریم" دک ص۱۴۔ برہان کا مطلب یہ ہے کہ کسرۂ تا کی اشباع سے آتیش اور ت کی جگہ دال سے آدیش ہو گیا، مگر برہان وغیرہ کا یہ دعویٰ کہ آتش اصلاً بہ کسرۂ تا ہے، صحیح نہیں، یہ دوسری بات ہے کہ بعض شعرا کے یہاں آتیش اور آتش بہ کسرۂ تا ملتا ہو۔ نظامی کے یہاں عموماً آتش کی ت مفتوح ہے، لیکن سکندر نامہ کے ایک شعر میں آتش گری چاشنگری کا قافیہ بندھا ہے۔ آتیش ایک مجہول الاسم شاعر کے یہاں آیا ہے، اور عرفی کے یہاں بھی ہے، مگر مؤخر الذکر کے یہاں بطور قافیہ نہیں اور اس کا امکان ہے کہ اصل میں اس کی جگہ کوئی اور لفظ ہو۔ مجہول الاسم شاعر اور عرفی کا مصرع علی الترتیب یہ ہے، "در سینۂ نخز شعلۂ آتیش بنہادم" "تازہ برخاستہ ایں شعلۂ آتیش من است" ص۳۷ آتیش کی بحث ضمناً آ گئی، کہنا یہ ہے کہ جہاں تک میرا علم ہے آدیش پہلوی میں بہ معنی تعظیم و تکریم نہیں ہے۔ اور مجھ تعجب نہیں اگر غالب فردوسی کے مصرع "بزرگی دہ۔ آدیش پیش من است" ش ۱ ص۱۳۵ میں رادیش کو آدیش پڑھکر آدیش کے معنی تعظیم و تکریم سمجھے ہوں۔ غالب پہلوی سے مطلقاً واقف نہ تھے، اور وہ فارسی ہی کو پہلوی کہتے ہیں۔ ان کا

یہ قول بھی کہ خندق اصلاً کندہ ہے (دکس ط ۱۳۴) صحیح نہیں، پہلوی لفظ جس کا معرّب خندق ہے، کند ہے۔ یہی کندک فارسی میں کندہ ہوگیا ہے۔

(۱۱۶) "اگر در صد فرہنگ بینم کہ نُبی بمعنی مصحف مجید است، باور نخواہم داشت" قرآن .. بزبان عربی نازل شدہ است، ہر آئینہ روا نباشد کہ آنرا در زبان دری نامے بودہ باشد. ظہور .. دین .. میں .. در عہد خسرو پرویز است، و سر آغاز زبان پارسی بدانست پارسیان بہ آفرینش عالم توام است، و مورخین اسلام نیز از عہد کیومرث گیرند۔ وجود اسم پیش از ظہور مسمّی چون تواند بود؟ مگر گفتہ آید کہ نُبی بپارسی .. گفتار خدا را گویند، گوئیم آری پارسیان نیز دساتیر را (کذا) واستا را کلام الٰہی گویند، لیکن آنرا نامۂ آسمانی و فرقان[۸۲] تواند نامید نہ نُبی۔ با اینہمہ نیز فہمیم کہ کلام الٰہی را نُبی گویند۔ چنان کہ رسول را پیمبر گفتند قرآنرا نُبی چرا نگفتند، مگر گویند کہ اگر غالب نداند چہ زیان، واگر ساسان پنجم در ترجمۂ دساتیر نیاورد چہ باک و اگر زمانہ خلق نباشد چہ غم! چون دکنی نبشتہ است صحیح خواہد بود۔ گوئیم این قول فیصل است و ما را دیگر مجال گفتار نیست۔ راستی اینست کہ این فارسی مستحدث است۔ فارسی[۸۳] مستحدث آنست کہ چون عرب و عجم باہم آمیخت، اہل عجم مقاصد اہل عرب را در زبان خویش نامہا نہادند۔ ہر آئینہ متاخرین را باید کہ چون فرہنگ نگارند درین چنین الفاظ بہ مستحدث بودن این الفاظ اشارت کنند" دک ط ۱۱۴

ل ۱۱ میں نُبی اور کراسہ کے متعلق یہ عبارت ہے: "نُبی اور کراسہ یہ سب الفاظ سوای نماز کے گھڑے ہوئے ہیں .. خاقانی اور ناصر .. کی نظم میں کراسہ اور نُبی کہیں کہیں نظر آتا ہے، بعد ان کے یہ لغات یک قلم متروک ہو گئے۔ نظامی و سعدی و جامی اور ان کے بعد مجموع ناظمین اور ناثرین نے اس طرف منہ نہ کیا۔"

(الف) غالب کے نزدیک زردشتیوں کا یہ عقیدہ ہے کہ دری آغاز عالم سے رائج ہے اور ان کے خیال میں مسلمان مؤرخین کی رائے یہ ہے کہ اس کی ابتدا عہد کیومرث

سی ہوئی ہی، حال آں کہ استیلای اسلام سی پہلی ایران میں جو زبانیں بولی جاتی تھیں ان کیلیے یہ لفظ مستعمل نہیں ہوا۔ دری کس زبان کو کہتے ہیں۔ اس کی حقیقت بیانِ ذیل سی معلوم ہوگی جو سبک ۲ سی ماخوذ ہی:

"سوای این لہجہ ہا باز ہم شاخہ ہا و لہجہای (کذا) دیگر از قبیل سغدی و سکزی و خوارزمی و ہراتی و آذری و فارسی و کردی و غیرہ بودہ است کہ از موضوع بحث ما بیرونست۔ و زبانیکہ بعد از اسلام کتب نظم و نثر فارسی بداں زباں نوشتہ شد و ہنوز ما بہماں زباں سخن میگوئیم و آنرا زبان فارسی مینامیم معروف بزبان دریست و ہنوز یقین نداریم کہ ایں زباں جز و کدام یک از شاخہ ہا یا لہجہای قدیم بودہ است۔ بعضی گفتہ اند کہ اصل زبان دری ہماں زبان فارسی قدیم است کہ بہ آں اشارہ کردیم۔ بعضی میگویند زبان دری باقیماندۂ لہجہ، سغدیست کہ در سمرقند و ماوراءِ جیحوں از قدیم بداں زباں سخن میگفتہ اند و آثار مانی کہ از تورفاں کشف شدہ است نمونۂ کہنۂ آنست، دگروہی از قول ابن مقفع میگویند کہ زبان دری یعنی زباں پایتخت و ایں زباں فصحتریں لہجہای متداول عصر ساسانیاں بود و لغات شرقیہ خاصہ بلخ دراں زیاد بودہ است و وجہ تسمیہ آنست کہ پایتخت را بزبان پہلوی، در، میگفتہ اند۔ چوں بعد از اسلام مردم بخارا و سمرقند کتابہای نظم و نثر را بزبان دری نوشتہ اند و شعرای خراساں ہم بداں زباں شعر گفتہ اند و بتدریج ایں زباں از خراساں بسائر ایراں سرایت کردہ است، میتوانیم عقیدۂ اخیر را باد و عقیدۂ قبل از آں یکی شمردہ و موفق شویم کہ زبان دری ہماں زبان مردم بلخ و بخارا ست و در واقع زبان سغدی و زبان اہالی بلخ و بخارا و خراساں و زبان مانی ہمہ یکیست و آں اصل زبان دریست۔"

(مقدمہ صفحۂ الف و ب)

(ب) برہاں نی پنج کی معنی مصحف و کلام خدا دیی ہیں، اور یہ لکھا ہی کہ کسرۂ نوں اور یای مجہول کی ساتھ ہی، اس نی اس کی قدامت کا دعویٰ نہیں کیا،

اس لیے یہ بحث کہ عہد کیومرث میں یہ لفظ نہ تھا، بے کار ہے۔ (ج) غالب پہلے تو بڑی شد و مد سے یہ کہتے ہیں کہ پنج (جس کی اور شکلیں بھی ہیں) ہرگز قرآن کے لیے نہیں آیا، دلیل یہ کہ "وجود اسم" "شہود مسمیٰ" سے پہلے ممکن نہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ اس سے بھی انکار کرتے ہیں کہ فارسی میں پنج کلام الٰہی کے معنی میں ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کے بعد پنج کو خواہ بہ معنی قرآن یا گفتار خدا تسلیم کرنے کی گنجایش نہیں رہتی، لیکن آخر کی عبارت "راستی انیست . . اشارت کنند" سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ غالب اسے بہ معنی قرآن مانتے ہیں اور ان کا اعتراض صرف اس پر ہے کہ برہان نے اس کے مستحدث ہونے کا کیوں ذکر نہیں کیا۔ یہ عبارت "با اینہمہ . . گفتار نیست" سے میل نہیں کھاتی اور غالب پنج کے مستحدث ہونے کے قائل تھے، تو انھیں اس طنز آمیز عبارت کو جس سے وجود پنج کا انکار ٹپکتا ہے، درج کتاب نہ کرنا تھا۔ "با ایں ہمہ الخ" میں انکار کے جو وجوہ دیے ہیں وہ بھی توجہ طلب ہیں: پنج ترجمۂ دساتیر میں نہیں ملتا، زبان زد عام نہیں اور خود غالب اس سے ناواقف ہیں۔ (د) جیسا کہ میں اوپر لکھ آیا ہوں، غالب کا اعتراض صرف یہ ہے کہ پنج کے مستحدث ہونے کا ذکر کیوں نہیں کیا۔ یہ کہنے کے لیے غالب نے دک کا قریب قریب ایک صفحہ سیاہ کیا ہے، مگر یہ بتانے کی ضرورت نہیں سمجھی کہ اس کی اصل کیا ہے اور جب کلام الٰہی کے معنی میں بھی قدیم نہیں تو قرآن کے معنی میں مستعمل ہونے سے پہلے اس کے کیا معنی تھے۔ برہان قاطع جس نوعیت کی فرہنگ ہے اسے دیکھتے ہوئے اس کی توقع ہی نہیں چاہیے کہ اس میں ہر لفظ کی اصل سے بحث ہوگی، اور اگر یہ لازم ہے کہ کسی لفظ کی بحث آئے تو اس کے مستحدث یا قدیم ہونے کا ذکر ہو تو چامہ و چگامہ کی بحث میں (دک ص۱۳۲) خود غالب نے بھی یہ نہیں بتایا کہ چامہ بہ معنی غزل و چگامہ بہ معنی قصیدہ مستحدث ہے یا قدیم۔ اس سے قطع نظر کہ ایران کی قدیم زبانوں میں نظم تھی یا نہیں، خود غالب بھی یہ نہیں کہتے کہ فارسی میں غزل و قصیدہ استیلائے اسلام سے قبل بھی موجود تھا، اس لیے یہ تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں کہ

جہاں تک معانی مذکورہ کا تعلق ہی، یہ دونوں لفظ مستحدث ہیں۔ (۶۱) ل اایں غالب نی اس کا کوئی ثبوت دیی بغیر یہ دعوی کیا ہی کہ بعض دوسری الفاظ کی طرح پنی بھی منافقین ایران کی مخترعات سی ہی مگر انھوں نی یہ نہیں بتایا کہ ایک مصنوعی لفظ ہی یا منافقین نی کسی قدیم لفظ کو نئی معنی میں استعمال کیا ہی۔ یہ بالکل ظاہر ہی کہ پنی قرآن کی معنی میں قدیم نہیں ہو سکتا اور یہ جس ریشہ سی ہی اس کی طرف میں نی ہرمزد میں اشارہ کیا ہی۔ فارسی میں اس کی استعمال کی خفنی مثالیں ملتی ہیں، سب سی یہ پتا چلتا ہی کہ یہ قرآن کا فارسی مرادف ہی۔ شہید معاصر رودکی کہتا ہی:

[۸۵] بہ سخن ماند شعر شعرا — رودکی را سخنش تلو پنی است

شاعران را خہ واحست مدیح — رودکی را خہ واحست ہجی است

بلعمی کی یہاں یہ عبارات ہیں: 'خدای تعالیٰ در پنی یاد کرد' ص۱۴۸، 'خداوند عزوجل در پنی یاد کردہ است'، ص۱۲۱ کمال اصفہانی جو نظامی کا معاصر، لیکن عمر میں اس سی بہت کم تھا، کہتا ہی:

"با تر ہات حکمت یونان تراچہ کار — بس نیست کت بنی و پنی ہر دو مقتدا است"

مجمع ۱ ص۴۸۹

محرق میں جہاں کی حوالی سی پنی کی سند سنائی ورومی کی کلام سی پیش کی گئی تھی، اور یہ اسناد فی الواقع جہاں میں موجود ہیں، لیکن، اس کی باوجود غالب کو یہ کہنی میں تامل نہ ہوا کہ خاقانی کی بعد سی پنی یک قلم متروک ہی۔ رومی کا شعر یہ ہی:

مر ضعیفاں را تو بی خصمی مداں — از پنی ذا جاء نصر اللہ بخواں

غالب کی ایک ایرانی ہم عصر، سپہر کی براہین العجم میں بھی پنی آیا ہی:

بنی چہ رنج کہ دید از بنی نہ من بینم — نہ نیز گفت من استغفر اللہ است پنی

کراسہ جیسا کہ میں نی ہرمزد میں لکھا ہی عربی ہی اور خسرو (اعجاز ۲ ص۱۹۷)، وجلالا (دیباچہ دیوان احسن۔ بہار ۲ ص۲۹۴) نی بھی اسی استعمال کیا ہی۔

(۶۲) صاحب محرق نی اس پہ حیرت ظاہر کی تھی کہ لفظ تمسخر غالب نی

استعمال کیا ہے۔ غالب ذیل ۱۰ امیں اس کا یہ جواب دیا ہے: "اس کو تمسخر کہوں یا مسخرہ پن ؟۔۔ اگر تمسخر کہوں تو منشی جی نے منشعب بھی نہیں پڑھی جو وہ جانیں کہ یہ باب تمفعل کا ہے۔ غایت ما فی الباب یہ کہ شاذ اور نادر ہے"

منشعب میں لفظ تمسخر کہیں موجود نہیں۔ باب تمفعل کے بارے میں اس کے مصنّف کی عبارت یہ ہے: "ان ھذا الباب شاذ من قبیل الخلط علی توھم الم‍یم اصلاً" (مطبع گلزار محمدی ص۱۵) حقیقت یہ ہے کہ یہ کوئی اصلی باب نہیں، چناں چہ، زوزنی، بیہقی، بستی کی کتابوں میں اس کا ذکر نہیں۔ عربی میں دو چار مصادر ایسے مشتقات سے جو میم غیر اصلی سے شروع ہوتے ہیں ضرور بنے ہیں (جیسے مسکین سے تمسکن اور مندیل سے تمندل)، مگر یہ مستحدث ہیں۔ تمسخر کا شمار ان مصادر میں بھی نہیں، اور اس سے اہل عرب قطعاً نا آشنا ہیں۔ فارسی میں اس کے استعمال کی قدیم ترین مثال ساتویں صدی ہجری کی طبقات ناصری میں ملتی ہے: "بر من تمسخر می کنید، ص۱۰۳، "سخنان تمسخر، ص۱۴۸۔ برنی کی تاریخ میں یہ ایک جگہ آیا ہے 'خواص و عوام شہر۔۔ بر و تمسخر می کنند، ص۵۴۴۔ آذری نے اپنی جواہر الاسرار میں اسے دو جگہ استعمال کیا ہے: 'کودکاں۔۔ با او تمسخر کردندی، ص۱۴۰، ص۱۴۹۔ "تمسخر" نگار ۱۶۸ اور رموز ۱۶۹ میں بھی ملتا ہے۔ یہ لفظ مسخرہ سے بنا ہے جس کا مادّہ س خ ر ہے اور اس سے کام لیا جائے تو اس پر اعتراض نہیں ہو سکتا قابل اعتراض لطائف غیبی کی عبارت ہے۔ تحرمز (حرامزادہ سے) جسے شاید پہلی بار جوینی (۲ ص۳۶۶) نے استعمال کیا ہے اسی قبیل کا ایک جعلی مصدر ہے۔

(۶۳) برہان میں گا ہنبار و گہنبار کے علاوہ کا ہنبار و کہنبار بھی ہے غالب کو اس سے انکار ہے کہ یہ الفاظ کاف عربی سے ہیں دک ص۱۰۔ یہ الفاظ در اصل کاف فارسی ہی سے ہیں، لیکن کہنبار گہنبار کا معرّب ہے اور یہ اور اس کی جمع کہنبارات الآثار الباقیہ عن القرون الخالیہ مصنفہ ابو ریحان بیرونی طبع یورپ کے ص۲۱۹ میں موجود ہے۔ کاف فارسی عربی میں کاف عربی و جیم دونوں سے مبدّل ہوتا ہے:

(جیسے کرگدن سے کرکدن اور یزدگرد سے یزجرد) غالب جو دستنبو سی کتاب میں یزدگرد کی جگہ یزدجرد لاتے ہیں ص۵، برہان میں کہنبار کے شمول پر معترض نہیں ہو سکتے۔ ہاں، غالب اس پر اعتراض کر سکتے تھے کہ کہنبار کے معرب ہونے کا ذکر کیوں نہیں۔ مگر اس کا علم یقین ہے کہ انھیں خود نہ ہو۔

(۶۴) برہان میں "نعنا (نعناع) نوعی از پودنہ" لکھا ہے۔ غالب اسے تسلیم نہیں کرتے ان کا دعویٰ ہے کہ 'پودنہ اسم طائر یست[۸۷] مشہور و آں تره را کہ عربی آں نعنا عست پودینہ گویند بر وزن مو ئینہ'، دک ص۱۱۔ وزن پودینہ کے متعلق غالب کا خیال صحیح ہے: 'بلند و قصفصہ نغنغ سیست و پودینہ، عقود الجواہر منظوم مطمبنی بر رسالۂ وطواط ص۸۸، مگر ان کا یہ عقیدہ کہ نعناع کو پودنہ نہیں کہتے غلط ہے، گو یہ ممکن ہے کہ نعناع کی کسی خاص قسم کا نام ہو۔ اسناد: جبق = پودنہ نطنزی ۱۲۱۔ النعناع والنغنغ پودنہ، مہذب الاسما ۱۵۷۔ 'نعناع پودنہ است و اثاث و متاع رخت'، فراہی ص۲۳، 'سیسنبر.. دے حشیش است میان نعناع و پودنہ' اختیارات م ص۱۳۵، 'پودنہ، پارسی اقوی بود از مجموع پود نہا' (تحت فودنج نہری) ۸۲۔ + اختیارات مط میں بھی کئی جگہ ازاں جملہ ص۳۰۷، 'نعنع قوی تر از پودنہ' تحفۃ المومنین م، 'پودنہ عرف نو تیخ' الفاظ الادویہ مط ص۵۷، 'نعناع بپارسی پودنہ'، ریاض الادویہ مط ص۱۱۲، 'پودنہ، باغی'، فرہنگ بہارستان (نعناع کی ساتھ)، 'بجق، پودنہ، سبزہ برکنارہ کاک'، خسرو م ۱۲۱، 'دہقاں فطیر و پودنہ لب جوی پیش آورد'، دولت ص۷۵۔

(۶۵) "در فارسی کول بکاف عربی مضموم و واد مجہول بوم را گویند کہ اُلو ہندی آنست، لاجرم مرد احمق را کول گویند۔ و کول بفتحہ، کاف عربی بر وزن ہول و قول فریب را گویند.. دیگر گول بہ کاف پارسی مضموم .. در ہندی .. ترجمۂ مدوّر است.. و ایں کہ مردم ہند گول را کہ بکاف عجمی مضموم و واد مجہولست ہم بمعنی احمق و ہم بمعنی فریب دانستہ اند از بی اغنائیست، حاشا گر

چنیں باشد" (دک ص۱۳۴ و ص۱۳۵ بہ اضافہ اشاعت ۲ میں ہوا ہی)
(الف) شرف نامہ م ۷۹۲ میں گول (با کاف فارسی) کی معنی چغد بھی دیی ہیں، اور آخر میں یہ اضافہ کیا ہی "وقیل با کاف تازی"۔ ظاہر ہی کہ 'قیل' سی اسکی اہمیت بہت گھٹ گئی ہی۔ سروری میں گول کی اور معانی دینی کی بعد لکھا ہی: 'در ادات بہ معنی کوف کہ چغد باشد نیز آمدہ وبمعنی آبگیر و چغد بکاف تازی نیز آمدہ'، کوف و کوچ ف ا ص۲۰۶ میں چغد کی لیی ہی گول بہ معنی چغد (یہ خبر نہیں کہ ادات میں یہ تصریح ہی یا نہیں کہ ک عربی ہی یا فارسی) ادات میں ہی مگر یہ کتاب ایک ہندوستانی کی لکھی ہوئی ہی، اور بہ خوبی ممکن ہی کہ یہ کوف یا کوچ کی تصحیف ہو۔ گول یا کول بہ معنی چغد کی ادبی استعمال کی کوئی مثال میری نظر میں نہیں۔ ف ا اور معیار بھی اس سی خالی ہیں۔ اگر یہ تسلیم بھی کر لیا جای کہ بہ معنی چغد صحیح ہی تو یہ کسی طرح ثابت نہیں کہ کاف عربی سی ہی، بل کہ کاف فارسی کا پلّہ بھاری ہی۔ (ب) بوم یا چغد فارسی میں بےوقوف کو نہیں کہتی ہندوستانیوں کا فعل اس کی سند نہیں ہو سکتا کہ ایرانی بھی یہی کرتی ہیں۔ حیات الحیوان دمیری جلد ا طبع مصر ص۱۳۹ اور عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات طبع یورپ ص۴۰۸ میں اس طائر کا ذکر ہی، لیکن بےوقوفی سی اس کی تعلق کی نسبت مطلقاً اشارہ نہیں۔ اس لیی لفظ گول بہ معنی ناداں کا گول یا کول بہ معنی چغد سی کسی قسم کا سروکار ہونا ثابت نہیں (ج) گول بہ معنی نادان عموماً فرہنگوں میں کاف فارسی سی آیا ہی۔ شرف نامہ میں و سروری میں بھی اسی طرح ہی۔ شرف نامہ کی عبارت "قیل با کاف تازی" کا تعلق غالباً صرف گول بہ معنی چغد سی ہی اور گول بہ معنی نادان سی ہو بھی تو جیسا کہ میں اوپر لکھ آیا ہوں لفظ 'قیل' اس دعوی کو کہ یہ لفظ خواہ بہ معنی چغد خواہ بہ معنی نادان کاف عربی سی بھی آیا ہی، بہت ضعیف کر دیتا ہی، ایرانیوں کی اہتمام سی جو کتابیں حال میں چھپی ہیں اور جن میں کاف عربی و فارسی میں امتیاز

کیا گیا ہے گول بہ معنی ناداں باالتزام کاف فارسی سے لکھا گیا ہے: جام جم: صـ۳۷، "ہم پدر گول وہم پسر سادہ"، صـ۱۱۶، صـ۱۵۳، صـ۱۸۴، صـ۱۹۵۔ ادبیات معاصر از رشید یاسمی: "گول وغبی"، صـ۴۶؛ "ابلہان وگولہا مشتے دوان غولہا" مغ ۸ صـ۲۴۔ (د) گول بہ معنی فریب کی قدیم ترین اسناد جو اس وقت پیش نظر ہیں یہ ہیں: "گول خوردن از حریف یادگانی زود بود"، شفائی صـ۱۰۵؛ "گول خوردہ بودند و اوراسنی گمان بردہ بودند" مجالس المومنین (مجلس ۶)۔ گول بہ معنی فریب عارف کے یہاں بھی ملتا ہے: "گول صد مرتبہ شیطان زدۂ بہ بہ بہ" صـ۱۹۵۔ غالب گول بہ معنی نادان و گول بہ معنی فریب کو دو بالکل مختلف لفظ سمجھتے ہیں، لیکن، یہ صحیح نہیں، گو دوسرے معنی میں غالباً مستحدث ہے۔ اس عقیدے کی تائید میں کہ گول مؤخر الذکر معنی میں فتحۂ کاف سے ہے، کوئی ضعیف سے ضعیف قول بھی نہیں پیش کیا جا سکتا۔ ضمنی کی سند عارف کی "تصنیف" (گانے کی چیز) کا یہ ٹکڑا ہے:

زعشق تو ای شوخ شنگول | شد عقلم چو سلطان مغزول
چہ خوش خورد از اجنبی گول | یار مقبول عقل مغزول صـ۱۹

(۶۶) "آب چیں" پارچہ، جامہ را گویند کہ بدن۔۔ بداں خشک سازند"۔ برہان۔ غالب معترض ہیں کہ "پارچہ، جامہ۔۔ زائد، یا پارچہ، بایستے گفت" یا جامہ"، دک صـ۵۔ امین نے بجا گرفت کی ہے کہ غالب کی عبارت غلط ہے؛ کہنا وہ یہ چاہتے تھے کہ "پارچہ" اور "جامہ" میں سے ایک زائد ہے، لیکن قلم سے یہ نکل گیا کہ دونوں زائد۔ غالب کا اعتراض صحیح نہیں۔ پارچہ بتکرار آتا ہے تو اشعار میں پارہ، آخر کی ہائے مختفی حذف بھی ہو جاتی ہے: "زاں پس ورا پارہ پار، ش اصـ۱۶۱؛ "چامہ کنم پارہ پار، کلیات نعیم اصفہانی شاعر حال طبع بمبئی صـ۲۸۳۔ پارگگ کی طرح پارچہ بھی پارہ کی تصغیر ہے اور مقدم الذکر کے مقابلے میں بہت زیادہ مستعمل ہے۔ شاید ہی کوئی موقع ہو جہاں پارہ استعمال ہو سکتا ہو مگر پارچہ کا استعمال روا نہ ہو۔ طغاج خاں کا شعر ہے:

"ای روی تراز حسن بازارچہ، | در من نگر از چشم کرم پارچہ"، عوفی اصـ۴۲

'پارچۂ آب' رموز، ص۱۶۷'' پارچۂ کاغذ' ص۴۹۷، 'قتلغ فولاد را پارچہ پارچہ کردند' فرشتہ ا ص۲۵۳، 'یک پارچۂ ابر' عارف ص۱۹۹، 'ظروف چینی.. مجموعاً ہشتصد و شش پارچہ' عبد الرحیم خلخالی مغ ۷ ص۳۹۹؛ 'صد و شصت و شش پارچۂ دہات' قزوینی حاشیۂ جوینی ۳ ص۳۹۲؛ 'زیر ایشاں دہ بستر بود افکندہ ہمہ از پارچہ ہای دیبا و حریر' بلعمی ص۲۸۸' 'ایرا ہا و پارچہ ہای متفرقہ' (متعلق بہ موسیقی) مشفق دیباچۂ دیوان عارف ص۳۷؛ 'چہل و چہار پارچۂ استخواں' رموز ص۶۹۸، 'پارچہ پارچہ گوشت بدن او را میکند' ص۱۱۷؛ 'یک پارچۂ آتش' عالم ص۵۸۱

مرد کان پارچہ بود ای فقیر آنکہ چندیں سال و چندیں قرنہا

رومی ص۶۷

رفتہ زیر خاک پوسیدہ بہ بیں مہ رخان و دلبران مہ لقا

'قرطق.. پارچہ است پوشیدنی' صراح ۲ ص۱۵۱، 'خشتق.. پارچہ پارۂ کہ زیر بغل باشد' ص۱۲۲؛ 'حذف الثوب پارچہ را بریدن' ص۷۵؛ 'شتون بالضم پارچہ ہای نرم' ص۳۷۷ 'کنار بالضم بنق کنارۃ پارۂ از پارچۂ کتان کنار است' صراح ا ص۳۷ 'پارچہ' فارسی میں کس کس طرح آیا ہی اوپر کی مثالوں سی واضح ہی۔ اس کا کپڑی کی لیی استعمال اس سی مانع نہیں کہ یہ اپنی اصلی معنی میں ٹکڑی کی لیی مستعمل ہو۔ 'پارچۂ جامہ' سی برہان کی مراد کپڑی کا ٹکڑا ہی۔ اشرف کی دیوان میں یہ مصرع ہی: 'پارۂ جامۂ کعبہ است کہ در قرآنست' ص۴۳۔ جہاں ۲ میں پنام اور کوک کی ذیل میں 'پارچۂ جامہ' بھی موجود ہی۔ 'پرچہ' 'پارچہ' کا مخفف ہی۔ 'پرچۂ کاغذ' اعجاز ا ص۱۹۶ اور 'پرچۂ تحریر' ظہوری ص۱۲۷ میں ہی۔

(۶۷) غالب نی برہان پر اعتراض کیا ہی: ''بجای مژدہ مژگانی نوشت' گوئی مژدہ و مژدگانی را یکی پنداشت و ایں بداں ماند کہ مزد و مزدور.. را یکی دانند. .. مژدہ خبر خوش.. و مژگانی نقد و جنسی را گویند کہ در صلۂ مژدہ بمژدہ آور دہند'' دک ص۱۱۴۔ جوینی ۳ ص۱۳۹ کی حاشیی میں قزوینی نی فولرس کی حوالی سی لکھا ہی مژدگاں

'مژدگانی و مژدگانہ ہمہ بیک معنی'، جوینی کی جس عبارت سے متعلق یہ حاشیہ ہے، یہ ہے: 'زندگاں مژدگاں را مژدگاں می فرستند' واضح رہے کہ مژدگاں جیسا کہ مثالوں سے ثابت ہے، واحد کے لیے بھی مستعمل ہے اور مژدگانی، مژدگاں پہ اضافہ ہی ہے:

'حدیث آنکہ زناگاہ مژدگاں آورد | نبرا ایں شدمرا اورا مژدگاں برد' فخر ص۱۰۲

کمال ص۳۸

'ز بخت ہمایوں ترا تا قیامت | بنوشادی دہر زماں مژدگانی'

فرخی ص۲۹۴

'برادران و ترا جملہ مژدگانی باد | بزندگانی عیسیٰ اگر چہ مریم نیست'

نجیب ص۲۳

'کنوں مید ہد باد بوی بہاری | بسر سبزی و مید ہد مژدگانی'

سلمان ص۱۶۲

'صبادم برافتادہ در باغ رضواں | بدلشادشہ می برد مژدگانی' ص۱۰۵

'جملۂ اصحاب را آگاہ کرد | مژدگانی داد و عزم راہ کرد'

منطق ص۳۵

'کہ آمد تہمتن ز جنا ور دیار | زکشمیر بگذشت آں نامدار
چو من آگہی یافتم بیشتر | رسیدم بہ پیش تہم زال زر
کہ تا ہدیہ بخشد مرا پہلواں | بدیں مژدگانی بہ پیش جہاں'

شہریار ص۱۴۴

'ساقی بمژدگانی عیش از درم در آ | تا یکدم از دلم غم دنیا بدر بری'

حافظ ص۳۱۴

'کہ باشد انس و جاں را مژدگانی | زمین و آسماں را مژدگانی'

حیرتی ص۱۴

'مبشر چو ایں مژدگانی رساند' | 'مژدگانی کہ جنوں نرا بسرم کاری ہست'

قدسی ص۳۵۔ | عرفی ص۲۰۔

'عنا نزا نرم کن دریں مژدگانی دمبدم بشنو' ص۱۷۳ ۔ 'بنا شہر یکدیگر را مژدگانی دادن' زونی ص۱۸۰ ۔ 'چو ایں مژدگانی بمردم رسید' یزدی ۲ ص۶۱۹ 'ملازمان را از صحت سلطانی مژدگانی رسانیده' نگار ص۱۰۲ : از الفاظ مژدگانی لحاظ فتح فتحاً حسنا پیدا' منشورات فطرت م ص۲۰۲ ۔

(۶۸) غالب نے دالان کے بارے میں کوئی قطعی راے قاطع کی اشاعت ۱ میں نہیں ظاہر کی تھی، اشاعت ۲ میں انھوں نے یہ اضافہ کیا ہے: آری دالان . . در ہندی ترجمۂ ایوانست و بالاں . . در فارسی مرادف آستاں و والا ل مبدل منہ آں دک ص۶۹ ۔ دالان (بالواو) اور بالان سے مجھے بحث نہیں، دالان کے ہندی ہونے کا غالب کے سوا کوئی اور شخص مدعی نہیں۔ شیکسپیر، فوربس، فیلن اور پلیٹس نے اسے فارسی ہی لکھا ہے۔ شرف نامہ میں فردوسی کا شعر ذیل سند میں درج ہے، مگر ش ۴ ص۳۳ اور ش خ ص۳۷۶ میں بھی یہ شعر موجود ہے، اور لفظ دالان اس میں نہیں:

چو خواں اندر آمد بہ دالان شاہ دواں رفت زروان حاجب براہ

سروری نے اس کی سند میں سراج الدین راجی کا شعر دیا ہے۔ یہ شعر دوسری اسناد کے ساتھ درج ذیل ہے:

برمیدیش در دم از تن جاں روی مہاں چو دیدی از دالاں
'دالان لا بدر نبر درہ بہ ہیچ سو گر رہروی بجادۂ الآدر آرپا'
فیاض ص۱

'در پشت دالان زنگیی ہست اورا مدہوش نمودہ . . بدروں رفت دالان دیگر دید' رموز ص۱۵۵، 'دو اسپہ گامزن شد سوی دالان' یغما ص۲۵، 'طاقہا و دالانہای قشنگ'، ناصر الدین ص۵۸، ص۱۹ ص۶۷ + 'در دالان خانۂ آں بگریخت'، کاشفی ص۲۴۳، ص۱۵۷ ۔

(۶۹) 'فراز را از اضداد می شمارد و ہم بستن در و ہم گشودن ازیں لفظ

مدعا دارد کس نگوید کہ تنہا صاحب برہان .. چنیں نمیگوید بلکہ دیگراں نیز گفتہ اند و این امر اجماعیست ما میگوئیم کہ ایں اجماع اہلِ شام است بر خلافت یزید .. فراز ضد نشیب است، چوں ہنگام بستن تختہ ہای دراز ہر سوی مرئی میشود، وآں صورت بلندیست، ہر آئینہ بستن در را فراز کردن گویند .. منشاء مغالطہ .. شعر حافظ است .. :

حضور مجلس انس است و دوستاں جمع اند وان یکاد بخوانید و در فراز کنید

.. پیر جہاندیدہ میفرماید کہ آفت اغیار بہ بستن در دفع کنید و بلای عین الکمال احباب ابخواندن ان یکاد بگردانید"، وک صفحہ ۹ (الف) غالب نے برہان کا خلاصہ اس طرح دیا ہے کہ اس سے غلط فہمی پیدا ہونے کا ڈر ہے، میں اس کے تمام مطالب سے بحث کرنی نہیں چاہتا، لیکن اس کی عبارت کا بعد حذف بعض مطالب ناظرین کے مطالعے کے لیے نقل کرنا ضروری ہے: "فراز .. چند معنی دارد. پہن شدہ وپخش گردیدہ.. بستہ و باز کردہ شدہ و باز کردن وگشودن وپوشیدن در .. قریب و نزدیک، پیش وحضور.. جمع و فراہم آمدہ .. بمعنی بعد ازیں و ازیں باز.. بمعنی عقب و پس .. بمعنی باز .. کہ از تکرار است۔ بمعنی زمان .. ، بالا و نشیب و زیر و زبر را گویند.. بہ معنی بلند و بلندی آمدہ .. زیادہ و زائدہ باشد" (ب) "ہنگام بستن .. مرئی میشود یہ بات کچھ ٹھیک نہیں۔ بہار نے اس بارے میں جو کچھ لکھا ہے ملاحظہ ہو: "دروازہ فرد کردن بمعنی باز کردن درب شہر، ضد در فراز کردن بمعنی بستن است و ایں اصطلاح مربوط بر درہائے است کہ آویختہ می شدہ است، سبک ۲ ص ۱۴۵۔ اسی صفحے کی حاشیے کی عبارت ہے: "دروازہ ہای قدیم را از بالا بزیر می آویختند و با جر ثقیل آنرا بالا و پائیں میکردند.. انیست کہ شعرای قدیم تا زمان حافظ وقتیکہ میخواہند بگویند در بستہ است میگویند در فراز است .." بہار نے اس کے بعد شعر فرخی و حافظ دیا ہے:

من واد ہر دو بہ حجرہ درون مونس ما باز کردہ در شادی و در حجرہ فراز

"حضور مجلس الخ" (ج) فراز = بستہ (درکے لیے) عہد سامانی میں یا اس سے بھی

پہلے استعمال ہونے لگا تھا۔ بلعمی: در منظر فراز کرو تا دہ روز کس را بار نداد صـ۶۱، عبیداللہ بکوشک اندر شد و در بروی فراز کردند صـ۶۲ +، ابوشکور: غلبکیں دار چہ باز یا چہ فراز ف ا صـ۱۰۹، خسروانی (لباب ۲):

تا باز کردم از دل زنگار آز و طمع زی ہر دری کہ روی نہم در فراز نیست صـ۲

(د) فراز = بستہ در کے علاوہ اور چیزوں کے لیے بھی بہت زمانے سے مستعمل ہے: بلعمی: چوں دہن باز کردی گفتند موسیٰ الطبق یعنی ای موسیٰ دہن را فراز کن و اور ایک لقب موسیٰ الطبق خواندی صـ۵۴۲۔ منوچہری کے مصرع ذیل میں فراز مقابل باز اور ظاہرا بہ معنی بستہ ہے: کف راد تو باز است و فراز است این ہمہ کفہا۔ کیمیای سعادت م صـ۱۹۸ میں ہے: 'این چشم ظاہر فراز شود آں چشم دیگر.. باز شود'، زوزنی میں تغمیض کے معنی چشم فراز کردن لکھے ہیں۔ (ہ) فراز کے بعض معانی (پہن، بلند) گشادہ سے بہت قریب ہیں، اور غالباً انھیں کی وجہ سے فراز کشادہ کے لیے بھی مستعمل ہونے لگا کمال اسمٰعیل کا شعر ہے:

چو مطرح ارچہ کہ افگندہ ایم وپے سپریم بہ پستی تو چو مسند شویم سینہ فراز

سروری و جہاں میں یہ اس کی سند میں پیش کیا گیا ہے کہ فراز کشادہ کے معنی میں بھی ہے، اور آرزو نے (بہ قول احمد مؤید صـ۳۰۶) اس علم کے باوجود کہ رشیدی کو یہ تسلیم کرنے میں تامل ہے کہ یہ سند ٹھیک ہے، سروری و جہاں سے اتفاق کیا ہے، لیکن، میں بھی رشیدی کا ہم نوا ہوں:

(و) بوسۂ عاشقاں رواں پرداز دہنش را بخندہ یا بد باز حدیقہ م

نہ ز غنچہ دو دیدہ باز کند نہ ز خندہ دہاں فراز کند صـ۱۱۷

عبداللطیف شارح حدیقہ (نسخہ م) کی اس رای سے مجھے اتفاق ہے کہ شعر ۲ میں فراز بہ معنی کشادہ ہے اور یہ صحیح ہے تو یہ فراز بہ معنی کشادہ کی قدیم ترین سند ہے جو میرے علم میں ہے۔ (ز) گر گنہ داری در تو بہ است باز تو بہ کن دیگر نخواہد شد فراز یہ شعر قاطع القاطع صـ۱۹۴ میں کشادہ کی سند میں پیش کیا گیا ہے، مگر منطق الطیر عطار

کہ مطبوعہ اور بعض قلمی نسخوں (م ۵۰ وغیرہ) میں مصرع اس طرح ہے: تو بہ کن کیں در نخواہد شد فراز، مجھے یقین ہے کہ امین نے تحریف کی ہے۔ عطار کی نظم و نثر میں فراز بہ معنی بستہ بہت آیا ہے، مگر تذکرۃ الاولیاء ۶۵۹ ص۹۲ کی عبارت ذیل میں بستہ کے لیے آیا ہے یا کشادہ کے لیے اس کا فیصلہ مشکل ہے: "شبی مادر از من آب خواست.. رفتم و آب آوردم۔ مادر در خواب شدہ بود، کوزہ بر دست گرفتم و ایستادم و سرما بغایت سرد بود۔ چوں مادر بیدار شد آب خواست۔ بن کوزہ با کف۔ دست بر خاست۔ مادر گفت چرا کوزہ بر زمین نہ نہادی گفتم ترسیدم کہ تو بیدار شوی، من در خواب شدہ باشم پس مادر گفت آں در یک نیمہ فراز کن۔ تا وقت سحر اندازہ میکردم تا یک نیمہ راست فراز کنم تا خلاف آں نکردہ باشم۔ سحرگاہ آنچہ می جستم از در در آمد"

(ج) اشعار ذیل میں فراز صریحاً بہ معنی کشادہ نظم ہوا ہے:

چوں کشتہ بہ بینیم دو لب کردہ فراز　　　در جان تہی قالب فرسودہ بہ آز الخ

یہ رباعی ہفت اقلیم م ۳۶۰ میں رودکی کے نام ہے، لیکن احوال رودکی ۳ ص ۱۰۴۱ میں لکھا ہے کہ رفیع الدین لنبانی کی ہے۔ اس نے اپنے قتل کیے جانے کے وقت کہی تھی (بہ حوالہ آثار البلاد زکریا قزوینی)

ہمہ جمال تو بینیم چو چشم باز کنم　　　ہمہ شراب تو نوشم چو لب فراز کنم

رومی ص ۵۷۰

در غیب چوں بر کسی نیست باز　　　نباید در عیب کردن فراز

ابن حسام ۱۲۲

۸۷ زہر چہ ہست بپوشید چشم چوں صائب　　　بروی خود در توفیق را فراز کنید صائب

از گوہرش غبار نبینی نمیرود　　　آنرا کہ چوں صدف لب خواہش فراز شد

صائب کا پہلا شعر م ۸۰۶ ص ۳۱۴ میں اور دوسرا بہار ۲ ص ۲۳۶ میں ہے۔

دوش ہنگام فراز در رحمت بجہاں　　　آمد از عالم بالا ملکی سوی زمیں

اثر ص ۶۹

"عمر یست حزیں را کف امید فراز است — امید کہ محروم نسازند گدارا"
حزیں ص۲۶۱

"شہرت کار ایں گروہ خبیث — بی نیاز است از بیان و حدیث"
حزیں م ص۲۸۸

مدعا اینکہ روزگار دراز — در صد فتنہ شد بخلق فراز"

(ط) ذیل کی سندیں غالب کے معاصرین یا ان کے بعد کے لوگوں کی نظم و نثر سے لی گئی ہیں:

"ای شاہ. برخت در دولت فراز باد — چوں زلف یار رشتہ عمرت دراز باد"
قاآنی ص۳۵۷

ذیل کا شعر دیوان یغما ص۱۷۶ میں ہے، لیکن مجمع ا ص۲۳ میں منسوب بہ سلطان عماجار، اور اس کے ساتھ یہ بھی لکھا ہے کہ سلطان کے اشعار دیوان یغما میں داخل ہو گئے ہیں:

ہستی خویش و دیگراں پاک فکند بیکراں تا برخت فراز شد چشم خدای بین من۔

"کلبہ . . در دیشاں باز . . و چشم مہمانداری فراز" یغما ص۵۳ ذیل کے تین شعر گنج سے ماخوذ ہیں اور اس کے حاشیے ص۸۶ میں لکھا ہے کہ فراز لغات اضداد سے ہے:

"در مضاں رفت ایا شمسۂ خوبان طراز — جام در دہ کہ در میکدہ کردند فراز"
سروش

"دولت زر ای تست برآسایش و طراز — بر روی خلق کردہ در خرمی فراز"
شہاب

"مقیم کعبہ گرم در بروی بستہ چہ غم — کہ پیر میکدہ ام در بروی کردہ فراز"
نامی

وحید کے اشعار مغ ۵ ص۱۳۱ اور رشید یاسمی کا شعر مغ ۴ ص۳۸۹ سے ماخوذ ہے:

برنامۂ ارمغاں زنشش در — ابواب بلا فراز کردند — وحید

ہر نغمہ، شور و فتنہ و شر　　　در چنگ زمانہ ساز کردند
'کہ در بہشت ہما ناز دوری معشوق　　　بروی عاشق باشد در جحیم فراز'
یاسمی

(۷۰) "در فرہنگی از نظر.. گذشت کہ چرگر را بہ معنی رسول و مفتی خاطر نشان .. میکند.. اغلاط فرہنگ نگاراں.. خواص را نیز از راہ میبرد.. چرگر بہ جیم فارسی مفتوح.. ترجمۂ مغنی است، اما وچر بواد مفتوح.. فتوی را گویند.. لاجرم وچرگر ترجمۂ مفتی میتواند بود۔ حاشا ثم حاشا کہ پیمبر را وچرگر میتواں گفت چہ جای آنکہ چرگر گویند۔ چرگر خود لفظیست کہ نسبت بہ مفتی سوی ادب است و مفتی در بلند پایگی بہ پیمبر نہ رسد" دک ص۱۳۶

جہاں میں چرگر بالضم سے متعلق یہ عبارت ہے: "سہ معنی دارد: اول پیغمبر .. ناصر خسرو...:

برہ‌ٔ شیر دین یزداں شو　　　کز پس چرگر امت است بتاز

دوم مفتی.. ابو الحفص سغدی بہ نظم آوردہ...:

بوس و نظرم حلال باشد بایار　　　این فتوی من گرفتم از چرگر

سوم مغنی.. شہاب الدین مہمرہ راست:

ز آوای مطرب زدستان چرگر　　　دل من تپاں ہمچو ماہیست در بر

اس فرہنگ میں وچرگر کو بہ ضمتین اور تینوں معانی کا حامل لکھا ہے۔ سروری کی روایت اول میں چرگر کے بارے میں مرقوم ہے: "بوزن سَرور.. مغنی بود در تحفہ (تحفۃ الاحباب اوبہی؟)، واما در نسخۂ ابوحفص سغدی بمعنی مفتی آمدہ واین بیت را مؤید خود آوردہ: بوس و نظرم الخ"۔ (واضح رہے کہ سروری صاحب جہاں گیری کی طرح صراحتاً یہ نہیں کہتا کہ شعر ابو الحفص کا ہے) اسی روایت میں وچرگر کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ بفتحتین ہے اور نسخۂ دفائی میں اس کے معنی مفتی درج ہیں۔ روایت ثانی میں اس کے سوا کہ جہاں کا حوالہ اور مہمرہ کا شعر بھی ہے اور کوئی

نئی بات نہیں۔ اس نسخے میں وچرگر کے متعلق یہ عبارت ہے: "بفتح واو وجیم .. در نسخۂ وفائی مفتی باشد دہندہ (کذا) و در فرہنگ بمعنی او (کذا) بضم واو وجیم آمدہ"۔ رشیدی میں چرگر بالضم بہ معنی مفتی و مغنی اور اشعار ناصر خسرو و ابوالحفص و بہرہ۔ مؤخر الذکر کے متعلق مؤلف لکھتا ہے کہ "دور نیست کہ قائل ایں بیت مفتی را بہ تصحیف مغنی خواندہ باشد و ایں بیت مطابق آں گفتہ چہ شعری دیگر بایں معنی بہ نظر نرسیدہ و بہ تکلف دریں بیت نیز بمعنی فتوی دہندہ تواں گفت یعنی از آواز مطرباں دل من میل بعشرت و بادہ نوشی میکند و از حیلہ و مکر مفتی و تقریر سیاست (تقریر و سیاست در مؤید) او از اں باز می آید و دریں میاں است۔ و ایں لفظ مرکب می نماید شاید کہ .. چیر بحکم و فتوی .. باشد" رشیدی میں صاحب جہاں کا یہ قول بھی ہے کہ بہ معنی پیمبر ہے ص ۲۴۱۔ اس کتاب میں وچرگر بہ فتحتیں کے متعلق مرقوم ہے: "و در فرہنگ بضم واو وجیم آوردہ بمعنی سرودگو وصحیح چرگر است .. واو عطف را جزو کلمہ پنداشتہ" ص ۲۸۷۔ احمد نے سراج اللغۃ سے آرزو کا یہ قول نقل کیا ہے: "چرگر صاحب حکم و نیست و بر پیمبر نیز اطلاق می شدہ باشد چرا کہ صاحب حکم و نیست، پس بریں تقدیر نسبت تصحیف بہ شاعر کہ استاد مسلم الثبوت و .. خسرو .. تعریف آں کردہ خطا ست، و نیز دستاں بہ معنی مکر و حیلہ دریں جا گرفتن بیجا ست بلکہ بمعنی آواز باید گرفت کہ یہ از سخن و حرف باشد و مراد ازیں بیت (ابیت بہرہ) آنست کہ با آواز مطرب دل در بر من می تپد کہ خوش می آید و بحرف چرگر کہ ناصح است دل می ترسد چرا کہ نغمہ بموجب فتوی حرامست۔ دریں صورت شعر بے تکلف درست می شود۔ غایتش کسیکہ بمعنی مغنی .. نوشتہ تصحیف کردہ باشد۔ وچرگر بمعنی مفتی و سرودگوی و تحقیق ایں لفظ در چرگر گذشت و آں بمعنی فتوی دہندہ است و بمعنی مطرب خطا" ص ۴۲۶۔

(الف) "وِچر (کذا)، کرت دینیاک کتابیست کہ در آں از مسائل مختلف دینی بحث شدہ .. وچرکرت مرکب است از دو کلمۂ اوستائی: نخست وچیر کہ بہ معنی فتوی دہندہ است، از ہمیں لغت است کلمۂ وزیر .. در فرہنگہا لغات وِچر، وِچارِش،

وِجرگر بمعانی گزارہ یا گزارش (شرح وتفسیر) وفتویٰ و دستور و.. مفتی ضبط شدہ و باچ نیز آمدہ است، دوم کَرت کہ بہ معنی فصل است و ازاں دریں جا قطعہ ای بریدہ ارادہ شد" (آقای پورداؤد، خردہ اوستا ص۲۷۰)۔ اس سی ظاہر ہی کہ وجر خود بہ معنی مفتی ہی، اور اس پر اضافۂ گر کی ضرورت نہیں، لیکن بلعمی کی یہاں وجر (ج یا چ اس کا فیصلہ ممکن نہیں) یا جر فتویٰ کی معنی میں آیا ہی اور اس صورت میں اضافی پر اعتراض نہیں ہو سکتا۔ عبارات بلعمی: "مدت یکسال قاضی بنشست وجری میکرد، ص۵۲"، گفت بنشین وجری میگیر، ص۵۲۔ واو عطف کا ہی اور یہ قرین قیاس ہی، تو بلعمی نی جسر لکھا ہی جس کا وجود فرہنگ ابو الحفص سی ثابت ہی۔ لفظ زیر بحث کی شکل اگر اس کی اصل کا لحاظ کیا جای تو وِچر بہ کسر تین ہی اور اس کا مخفف چر بھی بالکسر ہونا چاہیی غالب کا وچرگر اور چرگر کو بالکل مختلف الاصل سمجھنا غلط ہی (ب) وچرگر و چرگر کی معانی میں مطلق فرق نہیں؛ مفتی ثابت ہی؛ تو پیمبر بھی ہو سکتا ہی، اس لیی کہ پیمبر کی ایک حیثیت مفتی کی بھی ہی، لیکن ناصر خسرو کا شعر اس کی سند نہیں، اس کا مصرع ۲ دیوان مطبوعہ ایران میں یوں ہی: 'ازپس خرگزافہ اسپ متاز' ص۲۰۵ (محشی رشیدی نی بھی یہی شکل لکھی ہی) (ج) غالب نی چرگر اور وچرگر کی متعلق ل ۱۵ میں لکھا ہی: "چرگر اور وچرگر کی باب میں.. جو کچھ منشی جی نی لکھا ہی عقل سلیم اس کو قبول نہیں کرتی کہ چرگر پیمبر کو بھی کہیں اور مطرب کو بھی کہیں۔ یہ بھی مثل خاور اور باختر کی متقدمین کی کلام میں آیا، مگر متوسطین نی سوءِ ادب سمجھ کر ترک کیا اور متاخرین کا اتفاق اسی پر رہا.. وچر فتویٰ اور وچرگر مفتی بہ طریق تنزل وچرگر پیمبر کو.. کہہ لو، چرگر نہ مفتی کو کہا جای نہ پیمبر کو، اگر کسی فرہنگ والی نی لکھا تو وہ غلط فہم، اگر کسی شاعر نی لکھا تو وہ غلط گو" اس سلسلی میں ایک بات تو یہ ہی کہ یہ صریح تبدیل رای ہی اور غالب کا فرض تھا کہ قاطع کی اشاعت ۲ کی عبارت میں اس کی مطابق ترمیم کر دیتی۔ دوسری بات یہ ہی کہ تنزل کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا، پیمبر کی ایک حیثیت فتویٰ دہندہ کی بھی ہی، مزید یہ کہ خود پیمبر اپنی اصلی شکل پیام بر میں ہر معمولی پیام لانی والی

کے لیے مستعمل ہے، اور نبی کے لیے پیمبر کے استعمال میں قباحت نہیں سمجھی جاتی۔ متوسطین کا چرگر کو بہ معنی پیمبر سوءِ ادب سمجھ کر استعمال نہ کرنا اور متاخرین کا اس سے اتفاق، بالکل بنائی ہوئی باتیں ہیں۔ فارسی شعرا سے قطع نظر جو متقدمین کی تقلید میں بہت سے متروک الفاظ لاتے ہیں، اور جن کے بارے میں اس وقت میں قطعی طور پر کچھ کہنے سے قاصر ہوں، چرگر یا چیرگر کی ان مثالوں کے علاوہ جو اوپر نقل ہوئی ہیں، مجھے صرف ایک مثال ملی ہے جو نفحات الانس (ترجمہ، سلطان مجد الدین طالبہ، معاصر فخر الدین رازی، ص۴۰۲) میں ہے: درویش محمد چرگر کہ یکے از ابدال بودہ... چرگر آہی بزد... گفت چرگر شہر مسلمانان را چراغ سوزی۔ چرگر باز گشت... اس عبارت سے بالکل پتا نہیں چلتا کہ چرگر کے کیا معنی ہیں اور ظاہرا یہ بطور لقب مستعمل ہوا ہے۔ (د) چرگر بہ معنی مغنی خود غالب کی دستنبو میں آیا ہے: 'چرگر کہ ز زخمہ زخم بر چنگ زند، ص۲'۔ مگر شعر مہرہ اور بعض فرہنگ نگاروں کے اقوال کے سوا اس کا کوئی ثبوت موجود نہیں کہ یہ اس کے لیے آ سکتا ہے۔ شعر مہرہ کے بارے میں بھی رشیدی اور آرزو کا قول ملاحظہ طلب ہے۔ د چرگر و چیرگر ایک ہیں، اور اس کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی کہ ان دونوں کے معانی مختلف ہو جائیں۔

(۱۷) برہان نے مہ کو حرف نفی لکھا ہے، غالب فرماتے ہیں کہ "استغفر اللہ۔ تنہا میم حرف نفی است و نحر صیغہ امر بہ ہیچ صیغہ، دیگر ربط نیابد" ق ک ص۱۱۱۔ مہ کے بارے میں بہار کا بیان یہ ہے: "آوردن مہ علامت نہی و دعای نفی کہ متقدماں مانند فخری گرگانی و سنائی... آنرا بدوں فعل در مورد دعا آوردہ اند۔ سنائی:

باچنیں ظلم در ولایت تو　　　مہ تو و مہ سیاہ درایت تو

اسکندر نامہ (بہار کی رائے میں زمانہ اواسط ماہ ۵)... مکرر آوردہ است۔ مثال: قید از پسر خود را بر نجانید و زجر کرد و گفت مہ تو و مہ ملک مصر کہ پدر زن تو بود!۔ شاہ گفت مہ تو و مستی و مہ ہش پدر! پس بفرمود تا او را گردن زدند، و امروز مہ فقط بطریق پیشاوند بر سر افعال در آید و خاص دو صیغہ، اول

شخص مفرد و جمع امر حاضر کہ دو صیغۂ نہی از آں ساختہ شو چوں مرد، مروید و صیغۂ نفی دعا چوں باد مبا و رساد مرساد ..." سبک ۲ صـ۱۳۸

ش خ کے اشعار یا مصرعہای ذیل سے بھی غالب کے قول کی تردید ہوتی ہے:

کہ با اہرمن جفت باشد پری	کہ مہ تاج بادت مہ انگشتری صـ۳۹
کہ مہ نام شاں باد و مہ کام شاں صـ۱۳۴	کہ مہ کشورش باد و مہ افسرش صـ۲۷۱
کہ مہ تاج بادا مہ تخت و سپاہ	مہ گشتاسپ و جاماسپ و مہ بارگاہ صـ۲۶۹
ز بہرام مہ مغز بادا مہ پوست	مہ آں بد بہارا کہ بہرام از دوست صـ۴۱۵

مگر شاہ نامۂ مطبوعہ میں مہ اسم سے پہلے ایک جگہ بھی نہیں آیا، بل کہ ش خ صـ۲۶۹ میں بھی یہ مصرع ہے: "کہ نہ تخت بنیاد چشمت نہ بخت"، ظاہرا کاتب ش خ یہ مصرع بغیر اس کے کہ اس میں اس کے ارادے کو دخل ہو اپنے عہد کی زبان میں لکھ گیا ہے ورنہ فردوسی نے نہ نہیں، مہ ہی لکھا ہوگا، مگر احمد کا یہ قول کہ اب بھی ایسے مواقع پر نہ کی جگہ مہ ہی لکھا جاتا ہے صحیح نہیں (مؤید صـ۳۵۴)

(۷۲) "بخس بخساں بخساند بخسانیدن بخسی بخسید بخسیدن بخسیدہ .. ہم بدیں تقدیم و تاخیر ہشت لغت در ہشت فصل بزباں رفت و سراسر یک صفحہ زیاں رفت۔ تاب آں کجاست کہ بہ بحث چگونگی معنی گرایم .. تمیز چناں میخواہد کہ بخسیدن و بخسیدہ و بخس فعل لازمی باشد و بخسی از باب مضارع صیغۂ واحد حاضر باشد و بخسانیدن و بخساند و بخساں فعل متعدی بود، ایں بوالعجب بخسی را لباس معنی مفعولیت پوشانید، ہمانا چوں در ہندی .. یای تحتانی علامت تانیث است و تانیث مفعولیت مر بخشند بخسی را .. مفعول اندیشید و باقی لازمی و متعدی را درہم آمیخت" دک صـ۴۱

(الف) بخس وغیرہ کے بیان نے برہان مطبوعہ کی ۲۲ سطریں لی ہیں اس کے ایک صفحے میں عموماً ۲۷ سطریں ہیں (ب) بخس بخسیدن کا امر ہے، مگر اس کا ذکر برہان میں نہیں۔ (ب) غالب نے بخس کے معانی سے بحث نہیں کی، لیکن یہ کہہ کر کہ

یہ فعل لازمی ہے، کنایتہً ان معانی سے جو برہان میں ہیں، اور اس کی کسی دوسری حیثیت سے انکار کیا ہے۔ میں ذیل میں اس کے متعلق سروری کی عبارت نقل کرتا ہوں۔ برہان میں بھی کم و بیش وہی معانی ہیں جو برہان میں ہیں: "پژمردہ و فراہم شدہ.. از زحمتی یا از سببی دیگر.. شمس فخری گوید:

چوں جاں ندہد دشمن ایں شاہ بہ بد روز — زیں ساں کہ دلش گشت ز آسیب فنا بخس

و در تحفہ بمعنی عشوہ و گداز و رنج نیز آمدہ و بمعنی مزروع بے آب بے حاصل آمدہ نیز باشد دیوستی کہ تپش آتش بہ آں رسد و چیں چیں شود.." معیار سے متعلق میری یادداشت میں مرقوم ہے: بخس چیزے کم قیمت و (اس کے بعد کا لفظ پڑھا نہیں جاتا) باشد از غم۔" میری یادداشت میں یہ ہے کہ ان دونوں معانی کی سند اس میں موجود ہے، لیکن میں نے سند نقل نہیں کی۔ (ج) بخسی برہان میں بہ معنی پژمردہ بے آب حاصل آمدہ و گداختہ شدہ"۔ غالب کی طنز "ایں بوالعجب.. بخشد" بالکل بے محل ہے۔ میری رائے میں بخسی کی ی زائد ہے، جیسے شگفت سے شگفتی سروری نے اس کے بارے میں لکھا ہے: "بخسی.. پژمردہ شد.. ناصر خسرو..:

تو گشتمند جہانی ز داس مرگ بترس — کنوں کہ زرد شد ستی چو گندم بخسی

(د) بخسان ظاہرا غالب کے نزدیک بخسانیدن کے امر کے سوا اور کچھ نہیں، یہ امر ضرور ہے، لیکن اس کی یہ حیثیت برہان میں قلم انداز کر دی گئی ہے۔ اس میں اسکے معانی جو دیے گئے ہیں ان سے (گداختن سے قطع نظر) اس کا تعلق بخسانیدن کی جگہ بخسیدن سے ثابت ہوتا ہے اور ان دونوں میں وہی نسبت ظاہر ہوتی ہے جو لرزاں و لرزیدن، افتاں و افتادن میں ہے۔ برہان کا قول چوں کہ ظاہرا سروری سے ماخوذ ہے، ذیل میں سروری کی عبارت منقول ہے: "بخساں بمعنی پژمردہ و فراہم آمدہ و رنج دیدہ.. و دیگر بمعنی گداختن و گدازاں باشد و در نسخہ، وفائی و شمس فخری ہمیں گدازاں آوردہ و گفتہ..:

مخالف ارچہ کہ خود را چو سنگ می پنداشت — ز تاب آتش قہرش چو موم شد بخساں"

یہ شعر فخری کا ہے اور معیار کی ص۹۷ میں مندرج ہے؛ لیکن معیار میں قہرش کی جگہ 'تیغش' ہے (۷۳) 'واقعی سداب کا ذکر کتب طبی میں بھی ہے۔ فراب اور سداب دونوں لغت عربی الاصل صحیح ہیں'۔ (اردوی معلّیٰ ص۳۷۲)۔ سذاب (بہ ذال معجمہ) ابن بیطار کی الجامع نسخہ، م ۱۳۶ میں، اور سداب (بہ دال مہملہ) اختیارات م ۱۲۷، تحفۃ المؤمنین، ریاض الادویہ، الفاظ الادویہ وغیرہ میں موجود ہے، لیکن ان میں سے کسی میں صراحتہً یہ نہیں لکھا کہ کس زبان کا لفظ ہے۔ ذال معجمہ کے ساتھ قاموس ا ص۸۱ میں ہے اور مؤلف نے اس کی معرّب ہونے کا ذکر نہیں کیا، لیکن جمہرۃ العرب جزء ا ص۲۵ میں مرقوم ہے کہ "البقلۃ المعروفۃ السذاب فمعرّبۃ ولا اعلم للسذاب اسما بالعربیۃ الآان اہل الیمن یسمونہ الحتف"۔ جلال الدین سیوطی نے بھی المزہر نسخہ، م میں صاحب جمہرہ کا یہ قول نقل کیا ہے اور اس سے اختلاف نہیں کیا۔ سداب (اس قاعدے کی مطابق جو ظہیر فاریابی ابن یمین وغیرہ نے نظم کیا ہے) پہلے فارسی میں بھی ذال معجمہ ہی کی ساتھ تھا۔ سداب شعرای ایران کی یہاں بھی بہ کثرت ملتا ہے اور اس کی ادبی استعمال کی قدیم ترین مثال رودکی کا یہ شعر ہے جو جہانگیری جلد ا ص۲۹۲ میں مندرج ہے:

اگر سداب بکارند از تو یاد کنند سداب مردی وزتن فزون شود ز سداب

(۷۴) غالب بخش کو بہ معنی برج تسلیم نہیں کرتے: "این نابینا (یعنی برہان) جای دیدہ است کہ فلک را بہ دوازدہ بخش کردہ اند و ہر بخش را برج نامند گمان کرد کہ بخش برج را گویند یا چنین دیدہ است کہ بخش بہ معنی بہرہ و برخست و برج فہمیدہ است" دک ص۳۲ سروری میں بخش بہ معنی برج بہ سند رودکی و فردوسی:

آفتاب آید زبخشش زی برہ روی گیتی سبز گردد یکسرہ، رودکی

چو پیدا شد آں چادر عاج گوں خور از بخش دو پیکر آمد بروں، فردوسی

شعر فردوسی ش ۴ ص۹۰ اور شش خ ۴۰۳ میں ہے اور لفظ بخش اس میں موجود ہے۔ جام جم ص۵ میں یہ مصرع ہے: "زیر ایں طارم دوازدہ بخش"؛ صراح ا ص۱۳۸ میں برج کے معنی "یکی از دوازدہ بخش فلک" لکھے ہیں۔ یہ ظاہر ہے کہ بہ معنی برج مجازاً

مستعمل ہے، لیکن یہ درست نہیں کہ بخش برج کے لیے آیا ہی نہیں۔

(۷۵) غالب کے نزدیک برزگر بہ معنی مزارع صحیح ہے، لیکن برزیگر غلط ہے وک ص۴۳ مگر یہ برہان کے علاوہ اور فرہنگوں میں بھی ہے اور غالب کو یہ بتانا تھا کہ وہ اسے کیوں غلط سمجھتے ہیں۔ یہ لفظ آقای پورداؤد کے ترجمہ گاتھا ص۲۷ میں ۴ جگہ آیا ہے اور اس کے بارے میں مترجم نے حاشیے میں لکھا ہے: "کلماتیکہ ما بہ برزیگر وغیر برزیگر ترجمہ کردہ ایم . . در تفسیر پہلوی ورزینار واوزینار شد"۔ اسی کتاب کے مقدمے میں ایرانِ قدیم کے طبقات سہ گانہ کی بحث میں آقای موصوف نے تحریر کیا ہے: "وَرِزِنَ بمعنی کار و کوشش باشکال مختلف داخل زبان ماست برزو ورز کہ بمعنی کار مزرعہ باشد . . ورزیگر کہ مرد مزرعہ کار است . و . . ورزش ورزیدن . . جملہ از ریشہ وبن ورزمی باشد کہ در گاتھا بسیار استعمال شدہ است" ص۸۶۔ پہلوی میں ورزینار کا وجود اس پر دلالت کرتا ہے کہ برزگر سے قدیم تر ہے۔ اسناد برزیگر:

"بہ برزیگری گشت ہم داستاں بگہ دار فرزانہ باستاں" برزو ص۲۸۳

"ازاں بیم کش نایدش ساز جنگ بہ برزیش می داشتم زیر سنگ"

"چو برزیگراں کشت می کاشتند" ش خ ص۲۳۶ "برزیگری" صدور ص۱۷۱۔ "برزیگراں" غازانی ص۲۴۹ "چو بنگری ہمہ برزیگراں یکدگریم" مرز ص۲۹۲، ص۳۶۔ نگار ص۲۱۸۔ صراح ا ص۴۵۰

(۷۶) "میامار بمعنی شمار و حساب کمن می آرد و میگوید کہ امار و امارجہ حساب را گویند۔ ما میگوئیم کہ ادار و ادارجہ بمعنی دفتر حساب آمدہ است و ابار و ابارجہ مبدل آں میتواند بود۔ ایں امار و امارجہ دانگاہ میامار بمعنی نہی وضع از حساب از کجا پدید آمد۔ اول باید کہ مصدری باشد و آں مصدر را مضارعے بود و از آں مضارع امر استخراج کنند و میم نہی بر اں امر نہند تا میامار صورت پذیرد و آں خود نیست ادار۔ لفظیست غیر متصرف . . بصورتہا ایم چرا مسخ شد و ایںہمہ سازہ برگ از کجا آورد کہ آں امر امر دمیامار نہی وجود گرفت" وک ص۱۱۲ سروری لکھتا ہے: "میامار یعنی در حساب میامار و شمار سوزنی گوید . .

تو از سرِ نغزی وظریفی ولطیفی   میداں ہمہ افعال من و ہیچ میا مار
آمار بمد الف در تحفہ و رسالۂ حسین وفائی بمعنی استقصا و تتبع و حساب۔" رشیدی میں امارہ بہ معنی حساب بہ سند لبیبی:

اگر خواہی سپاہش را شمارہ   بروں باید شد از حدِّ امارہ

جہاں میں شعر سوزنی تو از الخ معنی حساب ممکن، سوزنی کا شعر ذیل معنی نہا[illegible]لبی وتعجس اور معنی استقصا کی سند میں فخری کا شعر ذیل دیا ہے:

ساعتکی روی پیش دار و بہش باش   کار بمن مان و بزمگرد و میا مار   [illegible]زنی
حسودِ جاہ تو بی آب در تموز فتد   مباد جز بہ بیاباں فتادہ و آمار   [illegible]خری

معیار ص ۹۳ میں واقعی بمعنی استقصا ہے اور چونکہ فخری کا زمانہ صاحب تحفہ و[illegible] سے پہلے ہے، قریب بہ یقین ہے کہ ان دونوں نے یہ معنی اسی سے لیے ہیں۔ فخری کو اس معاملے میں سخت دھوکا ہوا ہے، کسی نے غلطی سے استقصا کو استسقا لکھ دیا ہوگا اور وہ اسی کو صحیح سمجھا۔ اصلاً امار و شمار ایک ہے۔ پہلوی امار فارسی میں اپنی اصلی شکل میں بھی رہا اور شمار بھی ہو گیا۔ باب اول میں پور داؤد کی جو عبارت چینود سے متعلق نقل ہوئی ہے اسمیں روز امارہ آیا ہے۔ قاآنی کے دیوان میں شعر ذیل کے لفظ امارہ کے بارے میں حاشیے میں لکھا ہے دفتر محاسبہ، مگر میرا خیال ہے کہ یہاں امارۂ فارسی کی جگہ امارۂ عربی ہو سکتا ہے:

«شاہ آید و مار آید، و خاں آید و خاقاں با مارہ، و باشارہ دلھم ص ۲۳۸

تذکرۃ الملوک کے حواشی میں منورسکی نے لکھا ہے کہ ادارہ اوارہ کی عربی شکل ہے (بہ حوالۂ مفاتیح العلوم خوارزمی)۔ ص ۱۲۴۔

(۷۷) دو آنرا کہ موی سر ستردہ حجام نگویند مگر در عرف عام۔ گرفتم کہ اجماع جمہور را مسلّم توانداشت، در بارۂ سرتراش چہ فرمانست؟ حجام مسکیں موی سر می ستردہ نہ سر می تراشد۔ سرتراش صفت جلاد میتوانند شد نہ صفت حجام۔ در عبارت بلغا نیز یکدو جا دیدہ ام کہ سرتراش را ترجمۂ مزین آوردہ اند و ایں غرابت تمام دارد، گوئی .. از سر موی سر مراد داشتہ اند" دک ص ۲۶ غالب کا خیال معلوم ہوتا ہے کہ سرتراش

بمعنی مو تراش فارسی میں نہایت قلیل الاستعمال ہے؛ یہ قطعاً نادرست ہے، جیسا کہ اسناد ذیل سے ظاہر ہے:

"حضرت رسالت پناہ.. یاران خود را فرمود که.. سر ہا را تراشید، ہیچکدام اجابت نکردند، اول آنحضرت برخاست و سر مبارک تراشید" بلعمی ص ۲۱۷؛ 'بجز سر تراشی که بود شش غلام' سکندر نامۂ بحری ص ۱۲۔ 'ہر چند زاہد است و تراشیده سر ولیک' ظہیر۔ 'سرش بتراشید و زنبیل در دست او نہاد' تذکرۃ الاولیا عطار م ۱۹۸؛ 'سرش بتراشیدند او موی در کیسه نہاد' راوندی ص ۷۳؛ 'بیشتر برہمنان بودند سر ہا را تراشیده داشتند' طبقات ص ۱۴۸؛ 'سر و ریش میتراشم دل کس نمیخراشم' رومی ص ۵۳۴؛ 'فرج دید در سر تراشیدنش' بوستان ص ۹۹؛ 'تو نیز جامۂ ازرق بپوش و سر متراش' طیبات سعدی ص ۶۵؛ 'سر تراشیدن و احرام گرفتن سہلست' اوحدی ص ۳؛ 'تراشیده سر صوفیی را ببیں' اعجاز ۵ ص ۳۳؛ 'خود را تراشیده سر می نمائی' ص ۳۷؛ 'نه ہر که سر بتراشد قلندری داند' حافظ ص ۲۵۱؛ 'قلندر.. عجمی اطلاق ایں لفظ بر کسی کنند که سر و ریش تراشیده باشد' آذری ص ۱۱۸۔ 'برادران و اولاد او ہمه سر تراشیدند' طبر ۱۱۸؛ 'بدست مبارک خود سر او را بتراشید.. و کلاه درویشانه بر سر او نہاد' ص ۲۸۴؛ 'مقامر از سر و ریش تراشیده ببازار برآورد' تاریخنامۂ ہرات ص ۴۲۲؛ 'از سر تراشی استره طلبید' کاشفی ۲۱۱؛ 'بحمام بردند و سرش تراشیدند' ۶۴؛ 'سر تراشی روزی سر خواجه می تراشید' ۱۷۷؛ مصرع جامی ماخوذ از کاشفی: 'گر تراشیدم سر و ریش سترده موبمو' ۱۳۸؛ 'شہرت سر تراش از آئینه است' سقا ۲۱۸؛ 'دلنگی سر تراش اگر دانی' ۲۱۹، ۲۱۶؛ 'سر او را تراشیده' مجالس المومنین (مجلس ۲)؛ 'بہینیت به تیغ سر تراشی ماند' مصرع شفائی از مؤید ص ۷۶؛ 'دلاک آمد که سر امیر تراشد' رموز ص ۱۰۱؛ 'سر.. را تراشیده و سفیداب کشیده' ص ۲۶۳۔

'سفر میکنم صاحبا ور نه من چه سر بلکه گردن تراشیدمی' طالب ا ص ۱۷۵
'سر و ریش و ابرو بروت و مژه برسم برہمن تراشیدمی'

'سیصد کس از برای سر تراشی و ریش تراشی زائران آنجا معین بودند' فرشته ا ص ۳۳۳،

'سرتراشی وخفتن' صـ۱۲۲، طـ۱۸۶، 'دوسہ ہزار برہمن سرتراشیدہ'، فرشتہ ۲ صـ۳۱۲، طـ۳۸۶، 'مشائخ آنعصر موی سر را بسیار مکروہ میداشتند وہمیشہ سر میتراشیدند' طـ۳۸۶، صـ۴۱۲۔ 'کہ سر بازیست اینجا سرتراشی' اثر صـ۵۹، 'ہر آنکس سرتراشی کرد خواہش' صـ۵۹۔ استرہ تیغ سرتراشی، برہان جامع: تیغ سرتراش، طغرا صـ۳۵۱۔ 'شمشیر را انساز دکس تیغ سرتراشی محسن تاثیر از چراغ ہدایت صـ۴۸۸۔ 'سرتراشی' آتش صـ۳۸۹ صـ۳۴۹۔ سرتراشی ہفت اقلیم مطبوعہ صـ۹۲۔ 'سرو ریش ہم تراشیدن' عارف صـ۱۲۴۔

'رفت یک شخصی کہ بتراشد سرش در بر دلاک از خود خر ترشش' صـ۲۵۸

(۷۸) برہان میں سرخاریدن معانی ذیل کے لیے آیا ہے: "نومید شدن، نگاہ داشتن، تسلّی کردن، راغب شدن، لطف نمودن، تعلل و درنگ واہمال در زیدن، عاجز شدن در جواب خصم، حیلہ و مکر کردن، تملق نمودن، خجل شدن، بہانہ آوردن"۔ غالب کی رای میں یہ معانی "بشتر نقیض یکدیگر" ہیں اور اصل مفہوم اس کا اُن کے الفاظ میں یہ ہے: "انساں درآں حالت کہ فرو ماندہ باشد و ہیچ کار نتواند کرد، کاری پیش گیرد، چنانکہ عرفی فرماید:

'مرا زمانہ، طناز دست بستہ و تیغ زند بہ فرقم و گوید کہ ہاں سری بخار' دک صـ۸۰

احمد نے مؤید صـ۲۸۳ میں شرح قصائد عرفی سے اس شعر کا جو مطلب نقل کیا ہے اس سے محاورۂ زیر بحث کے وہ معنی جو غالب نے دیے ہیں، ثابت نہیں ہوتے، لیکن، اس موقع پر اس سے قطع نظر کرتے ہوئے میں کچھ اسناد پیش کروں گا جن سے یہ واضح ہوگا کہ غالب کا سرخاریدن کے معنی صرف ایک سمجھنا اور باقی معانی سے انکار کرنا درست نہیں۔ اس سلسلے میں یہ کہہ دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ میں یہ ثابت کرنے کی کوشش نہیں کر رہا ہوں کہ برہان کے کل بیان کردہ معانی صحیح ہیں:

'بدرستاں بگوانچہ دیدی ز کار بگوئیش کہ از آمدن سر مخار' ش ا صـ۱۲۳

'اگر ہیچ سرخاری از آمدن سپہبد ہمی زود خواہد شدن' " صـ۱۴۱

'بدریای قلزم بجوش آرد آب نخارد سر از کین افراسیاب' " طـ۲۷۶

'چنیں گفت پیراں بہ لشکر کہ ہیں مخارید سرہا بر پشت زیں' " صـ۲۸۱

"شب و روز بهرام پیشِ پدر — همی از پرستش نخارید سر" ش ۳ ص ۲۰۴

"آمده پیغام حجت گوش دار ای ناصبی — پاسخش ده تا توانی سر مخار ای ناصبی" ناصر

"خود کام و برد بار دلی دارم ای عجب — فریاد و درد زین دل خودکام و بردبار

صد بار گفتمش که نه کار تو است عشق — ره باز جوی و رخت بیاویز و سر مخار" ازرقی

"تا نداری پنجهٔ شیران سر شیران مخار" لامعی - ازرقی و لامعی از مجمع ا ص ۱۴۲ و ص ۴۹۶

"ای دل سره میکنی چنین کن — مگذار مرا که سر بخارم" فلکی ص ۲۹

"سرم میخارد و پروا ندارم — که در عشقش سر خود را بخارم" نظامی ص ۱۲۰

"به تیشه چون سر صنعت بخارد — زمین را مرغ بر ماهی نگارد" ص ۱۲۷

"پیر مردی خارکش میراند خر — خار او افتاد میخارید سر" منطق ص ۴۰

دید محمودش چنان درمانده — بار او افتاده حیران مانده"

"تو ای یار غارم امید تو دارم — که سر را بخارم نگارا نرنجی" رومی ص ۹۸۱

گر پای ترا بتی نگیرد — یکدم نهلد که سر بخاری ص ۱۰۰۵

چو عشقش برآرد سر از بیقراری — ترا کی گذارد که سر را بخاری ص ۹۸۴

آن زفت که اقبال بخارید سر ما — ای دل سر اقبال ازینجا ر بخاری ص ۸۱۸

دست مرا بست وگرنه کنون — من سر تو بهتر ازین خارمی ص ۹۷۲

درین دل موجها داری سر غواص میخار — دلی کو دامن فهمی سزاوار گهرباری

تا نیابم آنچه در مغز من است — یک زمانی سر بخارم روز و شب ص ۱۱۲

عشرتی هست درین گوشه غنیمت دارید — دولتی هست حریفان سر دولت خارید ص ۲۸۲

یار مرا می نهلد تا که بخارم سر خود — هیکل یارم که مرا می فشرد در بر خود ص ۲۵۸

من سر و پا گم کنم دل ز جهان بر کنم — گر نفسی او به لطف سر نه بخارد مرا ص ۷۶

ای یار کرم دار دلارام کرم دار — پیش آ بدست خویش سر بندگان بخار ص ۲۷۸

تو ای دریای مخلد که در و ماهی بیحد — از سر جهل مکن رد سر انکار چه خاری ص ۸۸۸

یک لحظه که من سری بخارم — ای عشق نمیدهی امانم ص ۱۰۰۵

خدایت چوں سرمستی نداد است　　حذر کن تا سر مستی نخاری صـ۸۵۰
چو ناحق نیز نگذارد ترا عشق　　روا باشد کہ ایں سر را نخاری صـ۸۲۷
بپرس او کیست شمس الدین تبریز　　بجز در عشق او تا سر نخاری صـ۸۳۲
در بادہ زد و شیں خوردی بیاد نشیں　　تا از ضلال بیشیں نہار سر نخاری صـ۹۴۱
چناں کہ عارف بیدار خفتہ از دنیا　　بخار رست کسی کہ سرش تو بمخاری صـ۹۵۱
بہر چت زنی بفرماید تو میکن　　خلاف زن مکن از شہریاری
خلافش کردی و زن در کمیں است　　چو زن گم شد سر دیگر نخاری، صـ۸۴۹
'مبادا آنروز کز درگاہ لطفت　　بدست ناامیدی سر نخاریم' طیبات صـ۲۷
'خاری چہ بود بپای مشتاق　　تیغی بزنش کہ سر نخارد' ترجیعات صـ۱۷
'گر او نیکبختت کند سر بر آر　　وگرنہ سر ناامیدی بخار' بوستاں صـ۸۲
'گر من از عہدت بگردم ناجوانمردم نہ مردم　　عاشق نباشد گر ملامت سر بخارد' طیبات صـ۵۶
'مشغول عشق جاناں گر عاشقست صادق　　در روز تیر باراں باید کہ سر نخارد' طیبات صـ۴۶
'رو نیزہ پیشہ کن ور گنج یابی خوش مشو　　با قضا تسلیم شو ور تیغ بارد سر مخار' خسرو صـ۱۰۵

'سرشاں می خارد کہ برسان گاومیشان بر سر بر سر زنند' اعجاز ۴ صـ۱۶۳
'قلمہای موشگاف را فرصت سرخاریدن نخواہد بود' اعجاز ۳ صـ۶۲۔

'از خارہ بتاں چہ باکست　　گر تیغ زنی تو سر نخاریم' خسرو صـ۴۰۹
'یاغی مشغولند وبرای سرخاریدن　　و دیدہ مالیدن ندارند' غارانی صـ۸۵
'زن برگ کہ نیشتر بخارم　　رفتم بقضا کہ سر بخارم' ظہوری صـ۵۳۲
'ز بس شغلِ نیازم فرصتِ خاریدنِ سر کو　　نیازم مستی حسن است فرمایش نازش' طـ۴۴۱
'از شغل غم فرصتِ خاریدنِ سر نیست　　اینست مرا پیشہ جز ایں ہیچ ہنر نیست' طالب صـ۱۱۲

'غیر کلک کو بہر انگشت دارد صد ہنر   کیست کو خارد سر چندیں مہات خطیر،
طالب

'بقدر سعی صفا یافتند راہرواں   بہ ہر دو گام در نیزاہ سر بخار برو' صائب

'غیر الخ'، اور 'بقدر الخ'، ماخوذ از مصطلحات ص۲۵۵ 'ناخنم را نبود فرصت سر خاریدن'
اشرف ص۱۹۴

'بستہ شد آواز ع ع بسکہ باشمشاد گفت   میرود حسنت شتاباں طرہ بکشا سر مخار'
طغرا ص۳۳۲

'کمر بستہ است طغرا تا بہ آتشبازی داغت   نیخارد سر خود را ز دست بی مجالیہا' ص۱۴۰

'روا نبود کہ مداح تو ما این منطق شیریں   نیارد چوں مگس لختی ز سختی سر بخاراند'
قاآنی ص۸۰

(۷۹) با من این خشم و کیں دریغ دریغ   من چناں تاں چنیں دریغ دریغ   ص۹۲
از غم گردوں بہ پناہید تاں   ہر چہ بخواہید بخواہید تاں   ص۶۴

'کرد زاں قوم مہر عدل سوال   کہ کیا نید و چیست تاں احوال' سنائی

'بی علم و بی عمل چو خراں می چرا رہید   زیرا کہ تاں ز جہل ہوا مقتدا شدہ' ناصر

'عمر تاں باد و دراز ای ساقیانِ بزم جم   گر چہ جامِ مانہ شد پُرمی بدوران شما' حافظ

غالب کی تین شعر جو کلیاتِ غالب میں ہیں اور سنائیؔ و ناصر و حافظ کی اشعار مؤید ص۲۱۴ میں مندرج ہیں، اور احمد نی یہ لکھا ہی کہ تاں جس طرح سنائیؔ و ناصر و حافظ کی یہاں آیا ہی صحیح ہی، لیکن غالب نی اسی جس طرح استعمال کیا ہی، صحیح نہیں۔ جہاں تک مجھی یاد ہی مہاراجہ کلیان سنگھ، عاشق کی یہاں تاں فاعل کی حیثیت سی آیا ہی، لیکن، متاخرین و متوسطین در کنار متقدمین ایران کی نظم و نثر سی بھی اس کا قطعی ثبوت نہیں ملتا کہ یہ اس طرح استعمال ہو سکتا ہی۔ فردوسی کا شعر ہی:

'اگر تیرہ تاں شد دل از کار من   بپیچید سر تاں ز گفتار من' ش ا ص۲۳۳

مصرع اول میں تو ظاہر ہی کہ تاں مفعول ہی، مصرع ۲ میں اس کا گمان ہو سکتا ہی کہ

فاعل ہی، لیکن اگر سرتاں ہیں فکِ اضافت تسلیم کیا جائے تو یہ گمان بھی باطل ہو جاتا ہی۔ واضح ہی کہ "شاں" کا معاملہ جداگانہ ہی، مگر اس سی بحث کی یہاں ضرورت نہیں۔

(۸۰) برہان میں ایک جگہ "عربی نژداں فارسی زباناں" آیا ہی (بحث تیزی)، غالب نی "فارسی زباناں" کو "فارسی داناں" لکھا ہی اور اعتراض کیا ہی کہ "عربی نژاداں فارسی داناں، طرزِ تحریر کدامیں کشور است؟ شاہان دادگر، گویند یا شاہان دادگراں؟ جمع در موصوف کافیست و اعادہ در صفت ناانصافیست۔ دانستہ شد کہ نہ بذاتِ خود تبریزیست و نہ شناسای حقیقت لفظ تیزی" دک ص۷۵۔ احمد نی غالب کی مثنوی بادِ مخالف کا شعر ذیل:

"عطر برمغز گیتی افشاناں — پہلوانان پہلوی داناں" کلیات ص۹۱

نقل کر کی لکھا ہی کہ "در بنجہ فرمانست؟ در روز مرہ 'پہلوانان پہلوی دان' است" پس جواب او ہماں جواب من است" مؤید ص۶۰ ۲۔ غالب نی تیغ میں اس کا کچھ جواب نہیں دیا اور یہ شعر کلیات کی کل نسخوں میں اسی طرح ہی۔ غالب نی مآثر کی ایک خط میں بھی صفت جمع استعمال کی ہی: "فرزندان ارجمنداں" ص۲۵۔ قاطع (اشاعت ۲) کی دیباچۂ جدید کی عبارت ذیل میں فروغ پذیراں بھی ملاحظہ طلب ہی: "آں بہ سخن جہانگیراں کہ ... پیش از فروغ پذیراں بودہ اند" ص۱۔ حقیقت یہ ہی کہ صفت کی جمع پہلی مستعمل تھی، مگر مدتوں سی متروک ہی۔ سبک ۲ ص۷۷ کی عبارت ذیل جو تاریخ بیہقی سی متعلق ہی، ملاحظہ ہو: "مطابقت صفت و موصوف در عدد و جمع کہ در زبان پہلوی نیز معمول بودہ است و طبری ہم گاہی استعمال کردہ است ولی بعد از قرن ششم ایں قاعدہ از بین رفتہ است۔ مانند: ساقیان ماہرویاں .. ایشاں سوار انند و من پیادہ .. گرد بر گرد دار آفرینہا غلاماں بودند با جامہای سقلاطونہا و بغدادیہا و سپاہانیہا .. وغیرہ وغیرہ"۔ طبری (یعنی تاریخ فارسی نوشتۂ بلعمی مبنی بر طبری) کی بارے میں بہار کا قول صحیح ہی، بلعمی لکھتا ہی: "زنان بردگیان خویش را اندر پردہ بنشانید" ص۵۵۴۔ فردوسی بھی صفت کی جمع استعمال کرتا ہی: "سواران پولاد خایاں بدند" ش ا ص۱۵۵ "پرستندگاران اسیران کنندش" خ ۱۰۸

'ہمہ نامداران جوشنوران، ش ا ص۶۶ ۔

(۸۱) "آویزہ۔۔ گوشوارہ را گویند" برہان "حاشا کہ آویزہ و گوشوارہ یکے تواند بود۔ گوشوارہ چیزیست زرنگار یا مرصع بجواہر آبدار کہ بر دستار پیچند و آویزہ پیرایہ ایست کہ در نرمۂ گوش سوراخ کنند و آں پیرایہ را در آں اندازند تا آویزاں باشد" اس سے صریحاً یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ آویزہ و گوشوارہ دو بالکل مختلف چیزیں ہیں؛ آویزہ ایک زیور ہے جو کان کی لو میں سوراخ کر کے پہنا جاتا ہے اور گوشوارہ دستار سے لپیٹا جاتا ہے صاحب محرق نے بیان برہان کی تصدیق کے ساتھ یہ لکھا کہ گوشوارہ جس کا تعلق دستار سے ہے، شاہانِ ہند اور چیزوں کے ساتھ خلعت میں دیا کرتی تھے۔ ظاہرا گوشوارہ باندھنا رسمِ ہند ہے۔ ان کتابوں میں جو فارسی کا ماخذ ہیں نہیں ملتا، فرہنگ نگاروں نے بھی اس گوشوارہ کا ذکر نہیں کیا۔ غالب نے اس اعتراض کو دیکھ کر ل ۵ میں جو تحریر کیا وہ یہ ہے: " خان غالب لکھتے ہیں 'حاشا کہ آویزہ و گوشوارہ یکے تواند بود؛ اس ادعا کو کون غلط کہہ سکتا ہے؟.. یہاں تک تو ٹھیک ہے، مگر آگے نجم الدولہ بہادر لکھتے ہیں کہ 'گوشوارہ چیزیست .. باشد' قصداً چھا بیان قصد کے خلاف ہے چاہیے تھا کہ آویزہ کی تخصیص مٹاتے اور اس کی تعمیم میں کلام کرتے نہ کہ گوشوارہ کے معنی اصل چھوڑ کر گوشوارۂ اصطلاحی کا ذکر کیا اور آویزہ کے معرّف اس نہج پر ہوئے کہ دیکھنے والا گمان کرے کہ شاید آویزہ زیور گوش ہے بالتخصیص۔ خدا کی قدرت ایسا صاحب کمال عدیم المثال ایک سہل تقریر میں دو مغالطے کھائے"(اس کے بعد وہ طویل عبارت ہے جو ہم نے افسوس کی بحث میں نقل کی ہے اور جس میں آویزہ و افسوس سے متعلق غالب کی غلطیوں کو 'سہو طبیعت' کہا ہے) 'حاشا .. باشد' یہ قاطع کی اشاعت ا کی عبارت ہے، اشاعت ۲ میں باشد کے بعد عبارت ذیل بڑھائی گئی ہے:" اما آویزہ خصوصیت بگوش ندارد در کلاہ و تاج و تخت و چتر نیز استعمال یابد، و گوشوارہ باوجود آں معنی کہ نوشتہ آمد ہر گونہ پیرایۂ گوش را نیز گویند، نہ تنہا آویزہ را۔ آرے آں آویزہ را کہ در ترصیع تاج و تخت بکار رود گوشوار و گوشوارہ چوں تواند گفت؟" ص۲۵ ۔

(الف) غالب نے اشاعت ا میں جو کچھ لکھا تھا اس میں طرز تحریر کا قبح نہیں۔

غالب گوشوارہ و آویزہ کو دو بالکل مختلف چیزیں سمجھتے تھے اور یہی ان کے قلم سے نکلا ہے اشاعت ۲ میں غالب کو چاہیے تھا کہ اشاعت اکی عبارت میں ترمیم کر دیتے، لیکن، اس کی ضرورت انھیں محسوس نہیں ہوئی، اور اضافے کے بعد ان کا بیان بہت بھونڈا ہو گیا ہے (ب) ل ۵ اور اشاعت ۲ دونوں میں غالب اس بات پر قائم ہیں کہ گوشوارہ دستار سے لپیٹنے کی چیز ہے گو اس کا انھوں نے اعتراف کر لیا ہے کہ کان کے زیور کو بھی کہتے ہیں، خواہ وہ کان کی لو سے لٹکتا ہو یا کان میں کسی دوسری طرح پہنا جاتا ہو، مگر انھوں نے اس کا کوئی ثبوت نہیں پیش کیا کہ گوشوارۂ اصطلاحی اہلِ ایران کے استعمال میں ہے، اور غالباً یہ ممکن بھی نہیں۔ (ج) گوشوار (بہ اضافۂ الف زائد) کے استعمال کی قدیم ترین مثال مثال ف ا ص ۹۳ میں رودکی کا یہ شعر ہے:

بیک گردش بشاہنشاہی آرد دہد دیہیم و تاج و گوشوارا

فردوسی کے یہاں یہ لفظ بہ کثرت آیا ہے از آں جملہ: 'بروں کرد از گوش خود گوشوار، ش ا ص ۸۵

نشست از بر تخت با گوشوار بسر بر نہاد افسر زر نگار ص ۲۱۸
اگر شد فریدوں چنیں شہریار نہ ما بندگانیم با گوشوار ص ۵۳
زمشکِ سیہ کردہ بر گل نگار فروہشتہ بر غالیہ گوشوار ص ۱۶۵
فروہشتہ از تاج دو گوشوار بگردنش طوق زبرجد نگار ص ۳۰۱

فارسی تمثیلات میں ہے: "نہ ایں حسین نگر گوشوار عرش خداست" ص ۲۰۲۔ اس سے یہ ثابت ہے کہ مخصوص بہ گوش نہیں؛ مگر کانوں کے ہر قسم کے زیور کے لیے غالباً نہیں آتا، صرف اس کے لیے جو آویزاں ہو۔ بہار ۲ ص ۳۶۲ میں اور معانی بھی جن کا برہان و غالب کے یہاں ذکر نہیں (د) آویزہ کے متعلق غالب نے جو کچھ لکھا ہے وہ قرین قیاس ہے، لیکن اس وقت اس کی کوئی سند میرے پاس نہیں، رموز ص ۱۲۴ کی عبارت ذیل سے اس کا نیزہ بازی سے بھی تعلق معلوم ہوتا ہے: "در نیزہ دری شدند از یکدگر حلقہ و آویزہ و.. طبل بازمی ربودند"۔

(۸۲) برہان میں دانش گر بمعنی دانشمند لکھا ہی، غالب فرماتی ہیں: دانشگر لفظِ غریب آورد کہ اطلاق ایں صفت جز بر خدا روا نباشد۔ چہ ایں لفظ معنی حیث المعنی مرادف دانش آفرین است دک ص ۶۹ لاحقہ، گر فارسی میں کس کس طرح مستعمل ہی غالب نی اس پر غور نہیں کیا۔ کبھی گر محض زائد ہوتا ہی:

کہ پیروزگر بود روز نبرد — بمردی زہوماں برآورد گرد، ش ۲ ص ۶

ورا ایدونکہ پیروزگر باشد او — بشاہی بسان پدر باشد او، ش ۲ ص ۱۴۷

جادوگر میں بھی گر زائد ہی۔ بہت سی الفاظ ہیں جو گر کی ساتھ نہیں گری کی ساتھ مستعمل ہیں اور گری یای مصدری کی جگہ ہوتی ہی جیسی ساقی گری، یاغی گری، صوفی گری وغیرہ۔ غالب نی اردو میں ساقی گری خود بھی استعمال کیا ہی: 'ساقی گری کی شرم کرو آج ورنہ ہم'؛ بنانی والی کی لیی آتا ہی جیسی تیر گر، پیکاں گر وغیرہ، زر، آہن، پولاد اور اسی قبیل کی دوسری الفاظ کی ساتھ ہوتا ہی تو اس کا پیدا کرنی یا بنانی سی کچھ سروکار نہیں ہوتا، گر صرف یہ ظاہر کرتا ہی کہ جن اشخاص کی لیی یہ الفاظ آئی ہیں، ان کا تعلق زر، پولاد وغیرہ سی ہی۔ اضافہ، گر سی کرنی والی کی معنی بھی پیدا ہو جاتی ہیں، جیسی حیلہ گر۔ صاحب و دارندہ کی لیی آتا ہی جیسی تواں گر۔ دانش گر میں گر صاحب کا مرادف ہی اور جہاں ہیں طیان مرغزی کا شعر ذیل اس کی سند میں موجود ہی:

چو دانشگر ایں تو لہا بشنود — پس آنگہ زمانی خرد سر برد

اگر دانش گر لازماً خدا کی لیی مستعمل ہونا چاہیی تو آہن گر، زرگر وغیرہ کا استعمال بھی خدا کی سوا کسی کی لیی روا نہیں۔

(۸۳) برہان میں 'دانم' بمعنی 'توانم' ہی۔ غالب اس سی ناواقف ہیں، لکھتی ہیں کہ "اگر دانم و توانم در معنی مرادف ہمدگر باشند ایں جگر تشنۂ تحقیق را نیز بفہمانند" دک ص ۶۹۔ توانم کی ایک شکل تانم ہی اور دانم ت کی د سی بدل جانی سی پیدا ہوا ہی۔ مجمع ا ص ۴۲۱ میں فرخ قاجار کا مصرع ہی: "ہیچ عدوی چنیں نتانند" اور اسی کتاب میں انوری کا یہ شعر ہی:

آخر از رابطۂ قہر کجا داند شد — سرعت سیر نفاذت نہ بہ پای ہر بست ص ۱۵۶

یہ شعر سرودری اور دیوان انوری م میں بھی ہی اور دونوں میں 'داند' ہی مرقوم ہی۔

(۸۴) فوائد قاطع میں ہی: "گروہی بحسب اجتہاد جامع کشف ص ۹۰ اللغات .. گرفتن را بکسر تن صحیح انگارند و شعر سعدی را کہ در بوستانست:

تبسم کناں دست بر لب گرفت — کہ سعدی مدار آنچہ دیدی شگفت

سند آرند۔ گوئی آگہی ندارند کہ فردوسی در شاہنامہ صدجا گرفت را با گفت خفت و ہزار جا ص ۹۱ با شگفت قافیہ کردہ است و آں نیست مگر تغایر حرکت ماقبل روی کہ فردوسی و سعدی و بعضی از متاخرین روا داشتہ اند در اصل گرفتن بہ کسرۂ اول و فتحۂ ثانیست چنانکہ فردوسی .. گوید...:

سر و دل پر از کینہ کرد و برفت — تو گوئی کہ عہد فریدوں گرفت

ہم چنیں خاقانی در تحفۃ العراقین بعد بیت افتتاح در نعت سراید ..:

خور پیش تو رہ پیادہ رفتہ — مہ غاشیۂ تو بر گرفتہ

آنکہ ایں ہر دو شعر را چنانکہ در بارۂ شگفت و گرفت گفتہ ایم از جواز اختلاف حرکت ماقبل روی روی پندارد از تحقیق بہرہ ندارد و مارا با وی سخن نیست" دک ص ۱۸۴

(الف) روی قافیہ کی آخری حرف اصل یا اس کی قائم مقام کو کہتے ہیں۔ غالب ظاہرا یہ سمجھتے ہیں کہ گرفت و شگفت میں روی ف ہی، لیکن یہ حرف قید ہی اور روی ت۔ حرف قید سی پہلی جو حرف ہوتا ہی اس کی حرکت کا اصطلاحی نام حذو ہی اور حرف ماقبل روی کی حرکت کو توجیہ کہتے ہیں۔ روی اگر حرف وصل سی مل کر متحرک ہو گئی ہو تو حذو و توجیہ کا اختلاف بالاتفاق جائز ہی؛ یہ صورت نہ ہو تو ناروا ہی اور اسی اقوا کہتے ہیں۔ خاقانی کی شعر میں روی حرف وصل ہای مختفی سی مل کر متحرک ہو گئی ہی، اس لیی یہ شعر گ یار کی کسی حرکت کی ثابت کرنی میں مطلق مدد نہیں دی سکتا۔ (ب) شعر خاقانی کی خارج از بحث قرار پانی کی بعد غالب کی پاس صرف ایک شعر رہ جاتا ہی جو ان کی مفید مطلب ہی، مگر جب وہ خود معترف ہیں کہ فردوسی کی یہاں گرفت ہزار جگہ

شگفت اور سو جگہ خفت و گفت کا قافیہ آچکا ہے تو محض ایک شعر کی بنا پر جس میں گرفت رُفت کا قافیہ بندھا ہے وہ کس طرح قطعی طور پر اس کے مدعی ہیں کہ گرفت فردوسی کی زبان پر مکسور الرا تھا، میں اس کے سمجھنے سے قاصر ہوں۔ غالب کہتے ہیں کہ اس شعر کے سوا جس میں گرفت رفت کا قافیہ آیا ہے، کل اشعار میں تغایر حرکت ماقبل روی ہے، مگر یہ بات انھیں معلوم کس طرح ہوئی؟ یہ بات کہیں زیادہ قرین قیاس ہے کہ معیوب قافیہ ہزار یا سو نہیں، ایک جگہ آیا ہو۔ (ج) قبل اس سے کہ اقواسے متعلق فردوسی کے مسلک سے بحث کی جائے، میں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ شگفت کے گاف کی حرکت غالب کے نزدیک کیا ہے۔ اس کے متعلق غالب نے صراحتاً کچھ نہیں کہا، لیکن اگر وہ اسے مکسور نہ سمجھتے تو یہ کہنے کی جگہ کہ شعر سعدی میں تغایر ماقبل روی ہے، وہ صاف صاف یہ کہتے کہ یہ شعر فتح یا ضم (جو بھی ان کی رائے میں صحیح ہو) کے ثبوت میں تو پیش ہو سکتا ہے، لیکن ر کو مکسور ماننے والے اس سے فائدہ نہیں اٹھا سکتے۔ (د) قدیم ترین کتاب جس میں قوافی کی بحث ہے اور جو اس وقت موجود ہے المعجم ہے۔ اس کا مصنف اقوا کو عیب سمجھتا ہے اور کچھ تعجب نہیں اگر فردوسی اور اس کے معاصرین کے نزدیک بھی یہ معیوب ہو، مگر اس عہد کے کلام سے یہ ثابت ہے کہ یہ لوگ اقواسے بچنے کی بہت زیادہ کوشش نہیں کرتے۔ نولڈیکی کا یہ بیان کہ فردوسی کا کلام جملہ عیوب قافیہ سے خالی ہے، کسی طرح صحیح نہیں۔ سعدی اور ان کے بیشتر معاصر اقواسے بچنے کی نسبتہً زیادہ سعی کرتے ہیں، اور متاخرین ان سے بھی زیادہ اس معاملے میں محتاط ہیں۔ (لا) فردوسی کے یہاں گرفت جن الفاظ کا قافیہ آیا ہے اُن میں حرف قید سے قبل کا حرف تینوں حرکات کے ساتھ ہے مگر سب سے زیادہ جو لفظ گرفت کا قافیہ بندھا ہے وہ شگفت (تعجب) ہے، اور قیاس چاہتا ہے کہ فردوسی کے زمانے میں ر اور گ کی حرکت ایک ہو، مگر یہ امکان بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ ان میں سے صرف ایک یا دونوں کی ایک سے زیادہ حرکت صحیح سمجھی جاتی ہو۔ (و) فردوسی کی طرح دوسرے شاعروں کے یہاں بھی خواہ کسی زمانے کے ہوں، گرفت کا قافیہ شگفت دوسرے الفاظ کے مقابلے میں کہیں زیادہ آیا ہے، شگفت کا گاف جہاں تک قوافی سے معلوم ہو سکتا ہے، متقدمین کے یہاں تینوں حرکتوں

کے ساتھ بندھا ہے۔ صاحب معیار نے اسے ان الفاظ سے جن میں حرف ماقبل مفتوح یا مضموم ہے علیحدہ رکھا ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اس کے نزدیک یہ مکسور الکاف تھا، جامی اور انکے معاصرین کے کلام میں گاف مکسور اور مضموم پایا جاتا ہے، لیکن مفتوح نہیں ملتا۔ اس کے بعد سے صرف مکسور مستعمل ہے اور زبان حال یہی ہے۔ گرفت عنصری کی وامق وعذرا (ارمغان جلد ۱۲) میں کفت بالکسر کا قافیہ آیا ہے، معیار میں یہ لفظ شگفت کے ساتھ ہے اور سروری نے اسے بہ کسرۂ کاف ورا لکھا ہے۔ آج کل بھی یہی تلفظ ہے چنانچہ ف اکے نسخۂ مطبوعۂ ایران میں اسی طرح ضبط ہوا ہے۔

(۸۵) "تہم بفتح اول وثانی۔ شخصیکہ در بزرگی جثہ وترکیب وقد وقامت وشجاعت ومردی۔۔ نظیر نداشتہ باشد و تہمتن مرکب از ہیست و بسکون ثانی ہم بہ معنی آمدہ" برہان۔ "تہمتن۔۔ یکے از القاب رستم۔۔ و ہمن است و مردم قوی جثہ وشجاع بی نظیر رانیز گویند چہ معنی ترکیبی آں بی ہمتا تن است وبمعنی سپہدار ولشکر کش۔۔ ہم است وبندگی وفرمانبرداری کردن رانیز گویند" برہان۔ غالب کہتے ہیں کہ "تہم بفتحتین۔۔ در پارسی قدیم اسم فلک نہم است کہ آنرا بلسان شرع۔۔ عرش نامند"، دک ص۵۷۔ اشاعت اول میں انھوں نے تہم بہ سکون ہاکو نادرست، بتایا تھا، اشاعت ۲ میں اس کے بارے میں یہ لکھا کہ اگر ضرورت شعر، سے اس طرح نظم میں آئے تو نثر میں یا تکلم و تلفظ، میں حجت جواز، نہیں ہو سکتا ص۵۶۔ آقا پور داؤد تہورث کی بحث میں لکھتے ہیں: "جزء اول این اسم مرکب کہ تخم (بفتح ت وم وسکون خ) باشد در فرس ہخامنشی وگاتھا وسائر قسمتہای اوستا بمعنی دلیر و پہلوان است۔۔ در پہلوی و فارسی تہم شدہ۔۔ در شاہنامہ تہمتن لقبی است کہ برستم دادہ شدہ یعنی بزرگ پیکر و قوی اندام۔ در واقع تہمتن معنی کلمۂ رستم است چہ رستم نیز مرکب است از دو جزء، نخست از۔۔ رئوذ کہ بمعنی بالش و نمو است۔۔ دوم از۔۔ تہم۔ بنا براین رستم درست بمعنی تہمتن است یعنی کشیدہ بالا و بزرگ تن و قوی پیکر۔ بسا در فرہنگہا ستہم ضبط شدہ کہ بخوبی جزء دوم اسم محفوظ است در اسم گستہم نیز کلمۂ تہم بہ ہیئت اصلی خود باقیست"، یشتہا ۲ ص۱۳۹۔ غالب کا یہ عقیدہ کہ پارسی قدیم میں تہم

فلک تہم کو کہتے ہیں بظاہر ملّا فیروز کی فرہنگ دساتیر پر مبنی ہے، مگر خود ت دیں بھی فلک تہم کا مرادف نہیں، تہم تن اس کا ہم معنی ہے۔ ملّا کو اس معاملے میں غلط فہمی ہوئی ہے۔ ت دیں تہم کس طرح استعمال ہوا ہے اس کا پتا اقتباسِ ذیل سے چلے گا: "سراسر جہاں یک کس است، تنے دار داز ہمہ تنہا و آنرا تہم گویند" دساتیر سے متعلق یہ باتیں احمدی نے مؤید صہ ۲۰۵ میں بھی لکھی ہیں، لیکن غالب نے تیغ میں اس کے جواب کی طرف مطلق توجہ نہیں کی۔

ف ا صہ ۹۱ میں تہم سے متعلق مرقوم ہے: "تہم نے ہمتا بود و تہمتن رستم را بداں میخوانند کہ مثل او نبود برائے تن و قد و قامت۔ دقیقی

کرا تخت و شمشیر و دینار باشد		و بالا و تن تہم و نسبت کیانی"

شاہ نامہ ۳ میں بھی دقیقی کا یہ مصرع ہے: "پس تہم جاماسپ دستور شاہ" صہ ۱۲۔ شعر ذیل جس میں تہم کے معنی دیے ہیں۔ جہاں میں فردوسی کی طرف منسوب ہے، لیکن مجھے شاہ نامہ میں نہیں ملا:

تہم ہست در پہلوانی زباں		بمردی فزوں زاژدہای دماں

فردوسی کے ایک مصرع میں تہم کی ہ ساکن ہے لیکن چوں کہ میم کے بعد الف آیا ہے، یہ مصرع سکون ہ کی سند نہیں، اور مقامات پر فردوسی نے ہا، متحرک سے نظم کیا ہے، مثلاً "جز اسفندیار تہم را نماند" ش ۳ صہ ۴۴۔ مگر تہم تن میں جو تہم ہے وہ کبھی متحرک اور کبھی ساکن نظم ہوا ہے۔ مصرعہای ذیل میں جو جہاں سے ماخوذ ہیں، ہ ساکن ہے: "جو گردان گردن کش از تہم تن"، "ز گفتار چوں شیر شد تہم تن"۔ یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ فردوسی کے نزدیک تہم بہ فتحۂ ہا اور بہ سکون ہا دونوں صحیح ہے، یا ان میں سے ایک ضرورت شعری سے آیا ہے۔ اس صورت میں وہ کسی لفظ کی اصل شکل سمجھتا تھا اس کا فیصلہ بھی آسان نہیں۔ معیار صہ ۹۳ میں بہ سکون نظم ہوا ہے اور اس کے معنی "پہلوان و بے ہمتا بہ بزرگی و قامت" درج ہیں۔ سروری نے پہلے بہ سکون لکھا ہے اور اس کے بعد یہ اضافہ کیا ہے کہ "بہ فتح ہا نیز آمدہ"۔ اس فرہنگ میں یہ بھی مرقوم ہے کہ صاحب فرہنگ منظومہ بہ معنی بزرگ ۹۴ آوردہ مطلقاً ...: تہم باشد بزرگ و توف صدا"۔ صرف تہم متوسطین و متاخرین کے یہاں کم ملتا ہے؛ اور تہم تن زیادہ تر بہ فتحۂ ہا پایا

جاتا ہی؛ مگر ایرانی معاصرین غالب کی یہاں بہ کثرت بہ سکون بھی نظر آتا ہی: قاآنی طبع ۲، صـ۵۵ +، مجمع ۲: (صبا کاشانی صـ۲۸۰، صـ۲۸۱)۔ تنہم کی اصل اور اس کی اسناد پر نظر کرتی ہوئی یہ تسلیم کرنا ناگزیر ہی کہ اس کی دونوں شکلیں صحیح ہیں۔

(۸۶) "رخشا بفتح اول.. بمعنی رخشاں.. و بضم اول نیز گفتہ اند، برہان درخشا و رخشاں ہر دو برای.. مفتوح است.. رای.. مضموم مذموم"، دک صـ۶۷۔ برہان نے رای رخشاں کو مفتوح بھی لکھا ہی اور مضموم بھی، لیکن اس کی خاص مآخذ سروری جہاں کی علاوہ شرف نامہ و مؤید الفضلا میں صرف مضموم بتائی گئی ہی اور ان سب سی قبل گزیدہ صـ۶۲۶ میں 'رخشندہ'، 'درخشاں' دونوں کی ر پر صاف پیش دیا ہوا ہی ظاہر ہی کہ یہ گویا رخشا ہی کی ر کا مضموم ہونا ہی۔ برہان جامع میں رخشا بہ ضم و فتح اول درج ہی۔ رخشیدن اور اس کی مشتقات مفتوح الرا بھی ہیں یا نہیں، اس کی بارے میں اس وقت قطعی طور پر کچھ کہنا مشکل ہی، لیکن یہ بالکل واضح ہی کہ قدیم تر اور زیادہ قابلِ اعتماد اسناد مضموم الرا ہونی ہی کی ہیں۔

(۸۷) متفرقات غالب کی ایک خط کی عبارت ہی: "امروز.. فرصت نامہ فرسائی و انصراف کاغذ و روشنائی و مہلت انشا آرائی بخود یافتہ ام" صـ۴۷۔ مداد کی لیی روشنائی اردو میں مستعمل ہی اور ممکن ہی غیر محتاط ہندی فارسی نویسوں کی یہاں بھی مل جائی، لیکن ایرانیوں کی تحریر و تقریر میں روشنائی روشن کی اسم مجرد کی سوا کچھ نہیں۔ خاقانی کہتا ہی:

تاریکی جہل خود ستائیست لا اعلم عین روشنائیست، تحفہ صـ۳۴۲

(۸۸) "ترہات بروزن اُمہات مرآورد بہ عربی بودن لغت اعلام میکند۔ پناہ بخدا، ترہات لغت فارسیست مرکب از ترہ و آت کہ لفظیست بہ معنی مثل و مانند۔ اما ترہ پودینہ و گندنا و امثال اینہا را گویند کہ بطریق تفنن خورند۔ لاجرم کلمات نشاط انگیز را ترہات گویند یعنی جز انبساط خاطر مدعای دیگر در ضمن آن نیست"، دک صـ۵۲۔ غالب نے اس پر اعتراض نہیں کیا کہ برہان نے ترہات بالضم کیوں لکھا ہی۔ حال آں کہ

رہ جو تخفیف و تشدید را دونوں کی ساتھ ہی، بالاتفاق مفتوح الاول ہی۔ اہمات کی طرح ترہات کی ہ بھی تلفظ میں آتی ہی۔ اور مؤخر الذکر کا جزو اول ترہ ہی تو یہ نہیں ہونا چاہیی۔ ترہ کی ہ مختفی ہی اور قادر نامۂ غالب میں بھی اسی طرح نظم ہوا ہی: 'سیر لہسن ترب مولی ترّہ ساگ'۔ احمد نی مؤید میں لکھا تھا کہ 'آت از کلمات تشبیہہ نیست، و من ادعیٰ فعلیہ السند' مگر غالب سی اس کا جواب نہ بن پڑا۔ اب یہ دیکھیی کہ ترہات فارسی میں کس کس طرح مستعمل ہوا ہی: 'ترہات و خرافات'، جوینی ۱ ص۵۴، 'ترہات مردود الفاظ ناممود' جوینی ۳ ص۲۲۷، 'ترہات و اکاذیب'، وصاف ص۴۲، 'اکاذیب و ترہات'، مرزباں ص۶۲۔ 'اینہمہ ترہات کی سر و پا'، عارف ص۲۵۲ 'بہ از ترانۂ اطفال و ترہات ندیم'، عرفی ص۱۹۴ 'ترہ زار دل نہ بیند او فتد در ترہات'، رومی ص۱۴۲ 'نکات موعظہ خواں ترہات مستاں شد'، طالب ص۱۲۷ "ایں ترہات از انجملہ است"، (برای جواب قرآں از مسیلمہ) ہفت اقلیم مطبوعہ ص۴۵، شعر ذیل از سبک ۲ ص۳۳۳

'ہر سخن کاں نیست قرآں یا حدیث مصطفیٰ   از مقامات حمید الدین شد اکنوں ترہات'

الوزی

'چیست عشق تو در دو دارو را   حیلہ و ترہات میگوید   جامی ص۲۰

"خدایا تو بہ دہ زیں ترہات ثواثر طیالش" خسرو ص۱۰۷ 'دنیا و آخرت بر او ترہات بود'، امامی ص۸۴

برہاں نی ترہات کی معنی 'بیہودہ و ہرزہ و خرافات و جہلات' بتائی ہیں، اور شرف نامہ میں 'شطحیات مشائخ' بھی ہیں، لیکن 'کلمات نشاط انگیز' کسی نی نہیں لکھی، یہ دوسری بات ہی کہ بعض وقت بیہودہ اور جہل باتیں بھی نشاط طبع کا باعث ہو جائیں۔ جمہرہ جبرء۲ میں مرقوم ہی: " البسبس و السبسب الفضاء القفر الواسع .. و المثل السائر (ترہات البسابس) و کان الاصمعی یقول واحد الترہات ترہۃ وہی الطریق الصغار تنشعب عن الطریق الاعظم ثم تعود الیہ" ص۱۲۶۔ صحاح جوہری م کی باب ہ م میں ہی: "الاصمعی الطرق الصغار غیر الجادۃ تنشعب عنہا الواحدۃ ترہۃ فارسی معرب ثم استعیر فی الباطل"

قزوینی نے لکھا ہے کہ "اصلا جوہری کتاب صحاح را ہیچ تمام نکردہ۔۔ و تا باب ضاد بیشتر تالیف نہ کردہ بود۔۔ ما بقی کتاب را شاگردان او بہ اتمام رسانیدند و میگویند از ایں جہت است کہ بعضے غلطہای عجب دراں کتاب یافت می شود" (بیست مقالہ جزء ا ص ۹۵)۔ اس لیے ترہ کا معرب ہونا جوہری نہیں بل کہ اس کی کسی شاگرد کا قول ہے؛ واضح رہے کہ یہ اصمعی کا قول بھی نہیں، ورنہ جمہرہ میں ضرور نقل کیا جاتا۔ صاحب لسان العرب (جزء ۱۷ ص ۳۷۳) نے تعریب کا ذکر کیا ہے مگر بہ حوالۂ صحاح۔ صاحب تاج العروس (جزء تاسع) نے صراحتہً اس کا حوالہ نہیں دیا، لیکن ظاہر ہے کہ انھوں نے یہ بات صحاح یا لسان سے لی ہے۔ صاحب قاموس (جزء ۴) نے تعریب کا مطلقاً ذکر نہیں کیا، لیکن اور معانی بھی جو جمہرہ و صحاح میں نہیں (سحاب رمیح وغیرہ) اس میں درج ہیں اور یہ تکملۂ لسان العرب اور تاج العروس میں بھی ہیں۔ سیوطی کی المزہر م اور فقہ اللغۃ ثعالبی م میں معربات کی جو فہرست ہے اس میں ترہ یا ترہات نہیں۔ میرا خیال ہے کہ تعریب کی سند صحاح کے سوا کوئی اور موجود نہیں، اوروں نے اس سے نقل کیا ہے، اور ہر حال میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ کثیر المعانی لفظ اگر اصلاً فارسی ہے تو اس کی اصلی شکل کیا ہے اور یہ نہ کسی کتاب میں ہے اور نہ یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ کیا ہو سکتی ہے۔ غالب کا دعویٰ تو ہر بحا بے بنیاد ہے، وہ معنی جو انھوں نے بنائے ہیں، عربی میں مطلقاً نہیں۔ حاصل بحث یہ کہ اول تو ترہ کا معرب ہونا ثابت نہیں، اور اسے تسلیم بھی کر لیا جائے تو یہ پتا نہیں کہ اصل فارسی کیا ہے۔ یہ بھی مان لیا جائے کہ ترہ وہی ہے جو غالب کہتے ہیں، جب بھی ترہات کا آت جمع کا ہے اور عربی ہے، اور فارسی میں انت مانند کا مرادف نہیں۔

(۸۹) "بازار خندہ بیخود می شوم و میگویم کہ میگوید کہ ماہی شور نام یکے از پیمبران ہند است۔ نعوذ باللہ۔۔ آں مہیشر است۔۔ گویند در اصل سنسکرت مہیشور است بہ شین موقوف و واؤ مفتوح۔ درہر حال قول دکنی راہ بجای نمیبرد۔۔ مہیشور و مہیشر و مہیش یکیست، ماہی شور اصلی ندارد" اشاعت ۲ میں عبارت ذیل کا اضافہ ہوا ہے: "عبارت حاشیۂ صفحہ ۶۸۷ برہان منطبعۂ کلکتہ در تقویت لفظ ماہی شور مؤید قول

من است"۔ دک صہ ۱۰۶

(الف) حاشیہ نوشتۂ روبک: "ماہیشور در اصل سنسکرت مہیشوراست کہ مدبر یکے از طبائع ثلثہ، ہندی باشد۔ اوّل است کن یعنی قوت محصلہ صلاح وکمال، دوم رجوگن یعنی قوت محصلۂ تلون وملال، سوم تموکن یعنی قوت محصلۂ فساد وضلال۔ مہیشور مجسم بایں قوت است۔ زوجہ اش درگا و پسرانش کارتک وگنیش"۔ روبک نے یہ بتایا ہے کہ ماہی شور سنسکرت میں کیا ہے، یہ اسے لغو کہنا نہیں ہے۔ (ب) غالب برہان پر یہ اعتراض کرسکتے تھے کہ ماہی شور کو جو فارسی میں بہت قلیل الاستعمال ہے، کیوں شامل کتاب کیا، لیکن یہ کہنے کا حق نہیں کہ یہ اپنی اصلی شکل میں کیوں نہیں۔ ہر زبان کے لغویین کا اس پر اتفاق ہے کہ اجنبی زبانوں کے الفاظ اس طرح کتب لغات میں ہونے چاہییں جس طرح کہ انھیں قبول کرنے والی زبان میں رائج ہیں، یہ بات دوسری ہے کہ ضمناً یہ بھی بتادیا جائے کہ اصل میں کس طرح ہیں۔ (ج) تاریخ بناکتی میں ہے: "کمالشری بخشی کشمیری گفتہ است کہ پیغامبران ہنود فراواں بودہ اند لیکن صاحب شریعت شش اند۔ مقدم ایشاں ماہیشور، دوم وشن، سوم برہما، چہارم اربنب، پنجم نا سنک، ششم شاکمونی و ہریکے را علیحدہ دینے ومذہبے است و امتان ایشاں اصناف اند بت پرست و بایکدیگر متعصب وزعم معتقدان ماہیشور آنست کہ ایں ہنوز نزادہ است (کذا) وہرگز نمیرد، پدر و مادر ندارد، لیکن زن وفرزند دارد و تقریر می کنند کہ ماہیشور را سہ چشم است، یکے آفتاب و دیگر ماہ، سوم آتش و اتباع او سماع ورقص بسیار کنند" صہ ۱۹۰ (د) صاحب تاریخ بناکتی کے بیانات کی تنقید سے مجھے بحث نہیں، مگر یہ تعجب کی بات ضرور ہے کہ غالب نے برہان کے اس قول پر کہ ماہی شور ہند کا ایک پیغمبر ہے اعتراض نہیں کیا۔ پیغمبر کا تو کوئی سوال ہی نہیں پیدا ہوتا، اس لیے کہ پیغمبری کے تصور ہی سے ہندو آشنا نہیں۔ اوتار کہا جاسکتا تھا، مگر برہما، وشن اور شیو (مہیشور) خود دیوتا ہیں، کسی دیوتا کے اوتار نہیں۔

(۹۰) "آماہا یہ کھلی سہرٹ ہے ۔۔ اغلاط میں سند کیوں ڈھونڈھتے پھرے ہو؟ ۔۔ فقیر گوارا نہیں رکھنے کا جمع الجمع کو اور بُرا نہ کہے گا حضرت صائب کو"۔ (بہ نام تفتہ خطوط صہ)

ایرانی عربی جمع کے ساتھ فارسی علامت جمع کو روا رکھتے ہیں تو غالب کی اجازت کا سوال ہی
نہیں پیدا ہوتا۔ صائب کا مصرع جس میں آمالہا آیا ہے یہ ہے: زلفش بدستم میدہد سررشتۂ
آمالہا، ص۳۔ اسناد اضافہ ہا بعد جمع عربی: بلعمی: اخبار ص۱۰، ص۱۵۴، حوادث ص۱۵۴،
عجائب، الوان ص۱۷، مسائل ص۷، صحف ص۷۵، کتب ص۲۰۵، طرائف ص۲۵۹، فتح کردو
بدین فتوحہا، ص۵۰۷، نواحی ص۶۱۴۔ بلعمی م: اشعارہای نیکو و امثالہا ص۱۸ (مگر یہ
جمع الجمع بلعمی مط میں نہیں ہے) ترجمۂ تفسیر طبری عہد ساسانی جس کی عبارت مقدمۂ
مرزبان نامہ میں منقول ہے: اسنادہای دراز۔ عنصری: مناقب ص۲۵۔ ف ا (شاکر،
جواہر ص۱۰۹) فرخی: معجزات ص۱۶۔ کشف المحجوب: معانی ص۳۷، عجائب ص۶۳۔ زین:
نواحی ص۱۰۶۔ منوچہری کازمرسکی: الفاظہای نیکو ابیاتہای جاری، ارکان، مکارم، رباعیں،
منازل، الحان، ناصر: الحان ص۱۹۔ رونی: اخلال ص۱۲۳، امثال۔ قصائد سنائی
مط: انجم ص۲، الوان، الحان، معانی ص۲۲، اسرار ص۱۰۲، انفاس، ارواح۔ سنائی
غزلیات مط: الفاظ ص۶۴۔ سنائی م ۲۲: نقط ص۱۹۔ خاقانی: نقط ص۲۱۷، معانی ص۴۷۔
تحفۃ العراقین: صور ص۹۔ راوندی: مناصب ص۲۲۴، اسرار ص۲۰۴۔ رومی: ضائع
ص۲۱، افضال ص۳۵، فتن ص۲۳، افعال ص۴۳، اقوال، احمال ص۴۴، اہوال، احوال
ص۵۶، آمال، اعمال، اسرار ص۵۹، اغیار، جواہر ص۸۷، عجائب ص۹۰، مطائب ص۴۶۱،
مطالب، حقائق ص۶۸۶، منازل ص۷۹۱، حجب ص۸۳۷، اقداح ص۸۶۹، خلائق ص۱۴۲،
الوان ص۷۸۸، اسرار نامہ م: عجائب ص۱۵۱۔ اشتر نامہ منسوب عطار م: کتب ص۱۸۶۔
جوینی ۲: طرائفہا و غرائبہا ص۳۳۳۔ اختیارات: آثار ص۸۳، ادویہا ص۵۳۷۔
مرغوب القلوب: عجائب ص۱۵۲، غرائب۔ نسیم الربیع: جواہر ص۹۲۔ یزدی ۱: ہذافیر
ص۳۳۲۔ نفحات: اسناد ص۳۸۰۔ رموز: جواہر ص۴۹۹، اسباب ص۲۸۶۔ خمسۂ خسرو
م ۱۲۸: عجائب ص۵۳۔ اعجاز ۴: معانی ص۱۵۔ غازانی: ادویہا ص۱۷۶، طرائف ص۳۹۔
قدسی م ۳۰۸: نقطہاش چوں مہرہای تفنگ، ص۱۹۔ عالی: احوال ص۴، ایقان از
بہاء اللہ مط مصر: عیوب ص۳۷، ابواب ص۴۴، ادلّہ ص۷۵۔ الرسالۃ المدینۃ مط سنہ ۱۳۲۹ھ۔

قردوں صہ ۱۳۴ ۔ قاآنی : صغار صہ ۲ ، کبار ۔ گنج : (مہدی : 'این ہمہ آثار ہا ز اشار صدر اعظمست صہ ۲۳۶) مجمع ۱ : (جمال الدین اصفہانی : اطرافت صہ ۱۷۷ ، افطار ۔ عنصری : امثال صہ ۳۶۱ ۔) مجمع ۲ : (ہاشم شیرازی : اغیار صہ ۵۷۲ ، نجستہ : الحان صہ ۱۱۳ ، اشکال صہ ۱۲۱ ، اطفال) ۔ یوسف زلیخا کلیات جامی م : عزائم ' ۱۳۴ ، محمود و ایاز زلالی : نقطہ صہ ۱۱۵ ۔ عارف : اسبابہای ذ مصری صہ ۹۳ ، اولاد صہ ۵۹ ۔ ناصر الدین : اسباب صہ ۲ ، جواہر صہ ۲۳ ۔ مخ ۸ : (وثوق الدولہ : 'ہم شکند اغلالہا ، صہ ۲۳ ، 'جاری کند انہارہا بر پا کند اتلالہا ، اثقال ، امثال ۔ ظہیر الاسلام دزفولی : مواجب صہ ۲۸۹ ۔) ۔

عربی جمع پر جمع الجمع فارسی علامت جمع ان لگا کر اور عربی علامت جمع ات کی لاکر سے بھی بنی ہے ، چند مثالیں درج ذیل ہیں : تجاراں رموز صہ ۴۹۹ ، خوارجیاں زین صہ ۲۵ ، ملوکاں رومی صہ ۸۲ ، عشاقاں صہ ۱۷ ۔ فیوضات ، گنج صہ ۱۸ ، عوارضات جوینی ا صہ ۱۱ ، ظروفات رموز صہ ۲۸۸ ۔ فروشات منشورات نشاط م صہ ۱۹ ۔

(۹۱) برہان مطبوعہ میں "سرخ شباں یا ہودار اسم حضرت موسیٰ .. بزبان پہلوی" دیکھ کر غالب نے قاطع کی اشاعت ا میں لکھا تھا : "وجہ تسمیہ دل نشیں نمی شود ، جز لفظ شباں کہ با حضرت مناسبت دارد ، دیگر ہیچ لفظ راہ بجائے نمی برد ۔ سرخ یعنی چہ ؟ یا ہودار را معنی کدام ؟ ہو لفظ ع بیست ، در پہلوی چون گنجید و یا ہو افادۂ کدام معنی کرد ؟ دریں روزگار یا ہو اسم نوع است از انواع کبوتر اما لغت است حادث نہ پارسی کیخسروی و لہراسپی ۔ آخر جناب موسوی کدام جانور یا کدام چیز با خویش داشتند کہ یا ہودار لقب یافتند ۔ عصا یا ہو نیست ۔ بہ نگرندگاں .. فرصت کہ اگر توجیہی در خاطر گزرد نامہ نگار را آگہی بخشند و اگر من نماندہ باشم بر حاشیۂ این ورق نویسند ۔ تا ہر کہ بیند دکنی را مسلم گزیند .. " اشاعت ۲ میں غالب نے اشاعت ا کی عبارت میں کچھ ترمیم کی ہے اور یہ اضافہ کیا ہے : "بعد از انجامیدن این نگارش ناگاہ بہ یاد آمد کہ ماہو چوبدستی را گویند کہ شباناں دارند ، خواجہ ماہو را یا ہو خواند و مثنات تحتانی را بجای میم نشاند" دک صہ ۸ ۔

(الف) غالب کی تحریروں پر جن اصحاب کی نظر ہے وہ اس سے ناواقف نہ ہونگے کہ غالب نے ہندوستان کے دوسرے فارسی دانوں کے جو نقائص دکھائے ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ کاتبوں کی غلط نویسی کی انھیں خبر نہیں ہوتی اور اس وجہ سے مضحکہ خیز غلط فہمیوں میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ سرخ شبان یا ہودار کے متعلق غالب نے جو کچھ لکھا ہے اس سے ناظرین کو اس امر کا اندازہ کرنے میں مدد ملے گی کہ خود غالب کا ذہن اس معاملے میں کس طرح کام کرتا ہے۔ حضرت موسیٰ کا جو تعلق عصا سے ہے غالب اس سے آگاہ ہیں، مگر اس کے باوجود وہ برسوں حیران رہے کہ یاہو ہے کیا بلا اور قاطع کی اشاعت اکے الطباع کے بعد بھی ان کا دھیان گیا بھی تو ماہو کی طرف، باہو کا جو یاہو سے نسبتہً قریب تر ہے انھیں خیال بھی نہ آیا۔ حال آں کہ ظنی تصحیح کے مسلمہ قاعدے کے مطابق انھیں باہو کو ماہو پر ترجیح دینی تھی۔ غالب کا یہ الزام بھی کہ خواجہ ماہورا یاہو خواند بالکل بے بنیاد ہے۔ برہاں کے دو قلمی نسخوں م ۸۰۲ اور م ۸۰۳ میں صاف باہو لکھا ہے۔ (ب) باہو کے بارے میں اسدی نے لکھا ہے: "دستوار باشد از چوب سطبر کہ در دست دارند براہہا دآنرا شباناں نیز دارند۔ رودکی۔۔: چوں گرد بماندستم تنہا من وایں باہو" فـ ص ۱۱۱ - معیار ص ۱۱ اور مدار الافاضل م میں بھی وہی معنے دیے ہیں جو اسدی کے یہاں ہیں، لیکن جہاں میں چوب دست شباناں و راہروان کے علاوہ اس کے معنے بازو بھی بتائے ہیں۔ پہلے معنے کی سند میں دو شعر درج کیے ہیں جن میں سے ایک کو فرخی اور دوسرے کو سوزنی کی طرف منسوب کیا ہے۔ معنی ثانی کی اس میں کوئی سند نہیں:

من چوں چناں بہ پیدم جستم زجای خواب | آہو بدست کردہ بہ اشتر شدم سوار
فرخی

سروری نے اس کے معنے چوب دست شتربانان اور بازو دیے ہیں اور پہلے معنے کی سند میں "من چوں الخ" کے علاوہ سوزنی کا ایک اور شعر دیا ہے جس کا ایک مصرع یہ ہے: "زخم باہو خوردار حادثۂ چرخ بلند"۔ معنی ثانی کی اس میں بھی کوئی سند نہیں ہے۔ سروری کے قول کو اسدی اور فخری کے اقوال پر ترجیح نہیں دی جا سکتی اور مثالوں سے بھی یہ ثابت نہیں

کہ صرف چوب دست شتر بانان کے لیے مخصوص ہے۔ باہو = بازو کو کچھ لوگوں نے ہندی بھی لکھا ہے، اس کے بارے میں اس وقت میں کچھ کہنا نہیں چاہتا (ج) ماہو ف ا اور معیار میں نہیں؛ جہاں میں ہے مگر بہ معنی عصا یا بازو نہیں؛ ان کتابوں میں جو اس وقت پیشِ نظر ہیں لباب ۲ قدیم ترین کتاب ہے جس میں یہ لفظ ایک قصیدے میں آیا ہے جو روحی ولوالجی کی طرف منسوب ہے اور لطف یہ کہ جس شعر میں یہ آیا ہے وہی ہے جو سروری و جہاں میں فرخی کے نام درج ہے، اتنا فرق البتہ ہے کہ لباب میں سوار کی جگہ فراز ہے۔ لباب ۲ کا نسخۂ مط اغلاط سے خالی نہیں، کچھ تعجب نہیں اگر دراصل ماہو کی جگہ باہو ہو۔ سروری میں ماہو بہ معنی چوب دست شتربانان مرقوم ہے مگر اس کی کوئی سند اس میں نہیں۔ بہ خوبی ممکن ہے کہ یہ اندراج غلط خوانی کی بنا پر ہو؛

(۹۲) وبسمل .. ہر چیز کہ آنرا ذبح کردہ باشند یعنی سر بریدہ باشند و بہ شمشیر کشتہ شدہ را نیز گویند و وجہ تسمیہ اش آنست کہ در وقت ذبح کردن بسم اللہ میگویند .. برہان: بہ شمشیر کشتہ شدہ را بسمل گفتۂ و وجہ تسمیہ بسمل آں قرار دادۂ کہ وقت ذبح کردن بسمل اللہ گویند، خدا یرا بفرمای کہ ہنگام شمشیر زدن بسم اللہ کہ میگوید و در وقت ذبح جز اہلِ اسلام تکبیر کہ میگوید۔ چوں تو خود میگوئی کہ بسمل آنرا گویند کہ حین ذبح بسمل اللہ گویند، لاجرم باید کہ ہر کہ بہ شمشیر کشتہ شود بسمل نباشد و ذبیحۂ اقوام دگر جز مسلمیں بسمل نباشد و آں کہ جز تیغ بہ اسلحۂ دیگر کشتہ و خستہ شود بسمل نباشد .. ای بیخرد، لفظ بسمل مخترع فقہای اہلِ اسلام نیست کہ بہر ایں معنی خاص وضع کردہ باشند؛ لغتیست باستانی و لفظیست قدیم چنانکہ خرد گواہست کہ وضع لفظ بسمل پیش از ظہور جلوۂ بسم اللہ است۔ لاجرم پارسیاں از عہد کیومرث تا عصر یزدجرد چوں رسم ذبح و گفتن بسم اللہ نبود، جاندار خستہ و گلو بریدہ را چہ میگفتہ باشند؟ اگر گوید بسمل لفظ مستحدثست گوئیم مسلّم، لیکن .. لفظ آفرینند گا نرا ہرگز ایں وجہ تسمیہ در ضمیر نگذشتہ باشد" دک صـ۲۴۲۔

توجہ طلب امور: (الف) برہان کے یہاں ترتیب مطالب ٹھیک نہیں؛

'سر بریدہ باشند' کے بعد 'وجہ . . بسم اللہ میگویند' ہونا تھا اور اس کے بعد 'وبہ شمشیر . . نیز گویند' یہ بالکل ظاہر ہے کہ وجہ تسمیہ کا 'بہ شمشیر کشتہ شدہ' سے کچھ سروکار نہیں۔ اس صورت میں غالب کا یہ اعتراض کہ تلوار مارتے وقت بسم اللہ کون کہتا ہے خود بخود رفع ہو جاتا ہے۔ (ب) سر بریدہ پر جو اعتراض ہے اس کا جواب احمد نے دیا ہے: "آیا مجاز را یکقلم از یاد دادہ' - بر زبانہاست . .

بریدہ و دردیدہ و شکست و ببست ۔۔۔ بلا نزا سر و سینہ و پا و دست" مؤید ص۱۵۷

(ج) تکبیر اللہ اکبر کہنے کو کہتے ہیں، بسم اللہ سے اس کا تعلق نہیں (د) برہان نے ہر چیز کہ آنرا ذبح کردہ باشند لکھا ہے، یہاں شمشیر کی تخصیص نہیں، اس لیے یہ اعتراض کہ "لاجرم . . نباشد" وارد نہیں ہوتا۔ خستہ ۹۵ = زخمی غالب کا اضافہ ہے' برہان نے نہیں لکھا۔ (ہ) ذبیحہ' اقوام دگر . . نباشد' یہ اعتراض اس صورت میں صحیح ہو سکتا ہے کہ 'وضع لفظ' کے بعد معانی میں کمی بیشی نہ ہو سکتی ہو، اور یہ صریحاً ناقابلِ قبول ہے۔ (و) غالب پہلے قطعیت کے ساتھ یہ لکھتے ہیں کہ بسمل تسلطِ عرب سے پہلے کا لفظ ہے، لیکن بعد کو اس کا اقرار کرتے ہیں کہ مستحدث ہے۔ احمد نے اسکی طرف اشارہ کرتے ہوئے غالب سے دریافت کیا ہے کہ جب مستحدث مانتے ہیں تو 'ہذیانات نخستیں را چرا از کتاب خود تت محو نکردی کہ تناقص در کلام نباشد'، مؤید ص۱۵۷۔ غالب نے تیغ میں اس کا کچھ جواب نہیں دیا۔ (ز) قدامت بسمل کی دونوں دلیلیں سخت کمزور ہیں: بسمل کی صورت ہر گز اس کی گواہی نہیں دیتی کہ یہ فارسی لفظ ہے۔ عہد کیومرث کی زبان کا ذکر لاحاصل ہے؛ عہد یزدجرد میں یا اس سے قبل جو تاریخی زمانہ ہے اس میں یہ لفظ اگر موجود تھا تو اس کا ثابت کرنا غالب کے ذمے تھا۔ محض یہ کہنا کافی نہیں کہ یہ نہ تھا تو کس لفظ سے کام لیتے تھے۔ پہلے بہ معنی قرآن کی بحث میں غالب نے یہ ماننے سے بھی انکار کیا ہے کہ زمانۂ قدیم میں یہ کلامِ الٰہی کے لیے مستعمل ہوتا تھا اور وجہ یہ کہ دساتیر میں نہیں آیا، مگر بسمل کی بحث میں انھیں یہ بتانے کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی کہ یہ دساتیر

ہیں نہیں۔ (ح) غالب کی دستنبو ص۱۲ میں یہ مصرع ہی: "ای نو بہار چوں تن بسمل بخوں بغلت" اور چوں کہ ان کا دعویٰ ہی کہ اس میں ایسی الفاظ کی سوا جو علم ہیں یا اس کی حکم میں ہیں کوئی عربی لفظ نہیں آنی پایا، یہ سمجھنا کہ بسمل ان کی نزدیک فارسی ہی غلط نہ ہوگا۔ رہا اس کا مستحدث ہونا تو یہ واقعی ان کی رای تھی تو مقتضای مقام تھا کہ وہ یہ بتاتی کہ اس کی اصل کیا ہی اور نئی معنیٰ میں استعمال سی پہلی اس کی کیا معنیٰ تھی۔ (ط) بسمل کی باری میں ف ا میں یہ مرقوم ہی: "بسمل یعنی کشتہ وگویند بسمل کن یعنی بکش واین لفظ تازیست" ص۸۱ اسدی نی خفاف کا شعر بسمل کی سند میں دیا ہی اور خفاف عنصری وغیرہ کا ہم عصر یا سامانی عہد کا شاعر ہی تو یہ اس کی استعمال کی قدیم ترین مثال ہی جو اس وقت موجود ہی:

دوز لنگا نت بگیرم زدل پُر از غم خویش — چو مرغ بسمل کردہ از نہ در آویزم

'بسمل چرا حلال شود مردہ چوں حرام — این زا ابتدا بنود کنوں بانتہا شدست'

ناصر ص۵۳

'جان من خاک کف پای بتی باد کہ او — کرد بسمل دلِ من دوش بہ بسم اللّٰہی

لباب ۲ ص۲۱۴

'سرخی مغرب خبر داد کہ ہنگامِ شام — کز سر شمشیر شاہ حلق زحل بسمل است'

ص۲۶۴

پہلا شعر جو لباب سی لیا گیا ہی کافی ظفر ہمدانی کا ہی اور دوسرا عمادی غزنوی کا۔ رباعی ذیل سعد الدین اسعد البخاری کی ہی:

'آں دلبر قصاب ز من باذ حل — ہر چند کہ برگرفت و کردم بسمل

لباب ۲ ص۳۸۴

زلفش بچو قنارہ شد سراسر معلاق — آونگ بجای گوشت ازوی ہمہ دل'

'کسی کو رنج قدر دین نداند — بہ تیغ حکمتش کن زود بسمل

سنائی ۲۲ ص۵۴

از خدا امید میدارم کہ وقتِ بسملم   بر امید دیگری آن شوخ نگذارد مرا،
ترابی ص۵

فدا و بسملۂ مصحف نظارۂ او شد، والہ درویش ۹۵؛ نقطہ بسمل چو مرکز شد در اطراف وجود، ہشت بہشت ۲۰؛ نقطہ کہ در بسمل این فاتحہ است، کاتبی ۱؛ کہ بر حلق جاں تیغ بسمل نہد، ساقی نامہ ظہوری ص۱۶۴؛ قصابیک راچناں بیاموزم کہ از کارد ک خویش برہ را بسمل کند، اعجاز ۲ ص۶۴؛ از خنجر دلیراں حلق زمانہ بسمل، کمال مط ص۷

مس دیو رجیم را یلہ کن   بدل و جاں مساس بسملہ کن
سلسلہ ۳۸

چوں ز دیو رجیم رفتی رہ   بسمل نفس کن بہ بسم اللہ،
پیش بسم اللہ بسمل شو تمام   ورنہ چوں مردی بہ بسمل کی رسی،
رومی ص۹۱۸

جوینی امیں ایک غیر مسلم مغل بادشاہ کے بارے میں مرقوم ہے: "یاساہای باریک کہ بر امثال مردم تازیک تکلیف مالا یطاق بودی مثل آنک گوشت بسمل نہ کنند"، ص۲۲۷؛ فذبحوہا بسمل کردندش و ما کادوا یفعلوں نزدیک بود کہ نہ کردندی (ذکر گاو بنی اسرائیل) رارو حکی ۵۲۔ شعر ذیل از قصائد سنائی:
ص۵۶
در منای قرب یاراں جاں اگر قرباں کنند   جز بہ تیغ مہر او در پیش او بسمل مباش
"بیامد او فتاں خیزاں برمن   چناں مرغیکہ باشد نیم بسمل"
منوچہری م ۱۴۲

معلقہا زند از شادی آں صید   کہ آویزی پس از بسمل بہ فتراک،
کمال خجندی ۱۹۳

داینست اگر صیاد مشکل کہ پس از کشتن   از بندرہا سازد و مشکل شدہ بسملہا،
عاشق ۳۶

(ی) مثالوں سے ثابت ہے کہ بسمل فارسی میں بسم اللہ الرحمٰن الرحیم، ذبح کرنے کے فعل اور ذبیح کے اور کشتہ کے لیے آیا ہے۔ یہ بالکل واضح ہے کہ پہلے صرف ان جانوروں کے لیے تھا جو اسلامی قاعدے سے ذبح ہوتے تھے، بعد کو انسانوں کے لیے بھی مستعمل ہوا اور یہ قید بھی نہ رہی کہ اسلامی قاعدے کے مطابق جو جانور ذبح ہو اسی کے لیے آئے۔ اس میں مطلق شبہہ نہیں کہ بسمل بسم اللہ الخ سے بنا ہے۔ عربی میں ایک جعلی مصدر بسملہ بھی ہے مگر اس کا ذبح سے سروکار نہیں۔

(۹۳) "تم علاء الدین خاں کو لکھو کہ بڑی شرم کی بات ہے کہ .. 'ہر دم آزردگی غیر سبب راچہ علاج'.. کو حافظ کی غزل سمجھتے ہو.. 'از خواندن قران تو فارسی چہ فائدہ' عیاذاً باللہ امیر خسرو قرآن کو.. بہ سکون رالکھیں گے۔ یہ دونوں غزلیں دو گدھوں کی ہیں۔ شاید ایک نے مقطع میں حافظ اور ایک نے.. خسرو لکھ دیا ہو" (اردوے معلّٰی ص ۲۱۹) (الف) 'از خواندن الخ' یہ نسخہ دواوین خسرو میں میری نظر سے نہیں گزرا اور غالباً ان کا نہیں، مگر غالب جو تصرف شاعرانہ کی مثال میں دریچہ بہ فنخ ی کو پیش کرتے ہیں اور بر پروشاں کو برساں کی ایک شکل سمجھتے ہیں جو ضرورت شعری سے بنی ہے، محض اس بنا پر کہ مصرع زیر بحث میں قرآں بہ وزن پران آیا ہے کس طرح اس سے انکار کر سکتے ہیں کہ یہ خسرو کا ہے؟ (ب) یہ بھی نہیں کہ خسرو اور شاعروں کے برخلاف عربی الفاظ کو صرف ان کی اصلی شکلوں ہی میں استعمال کرتے ہیں، عربی یا معرب الفاظ جن میں تصرف ہوا ہے ان کے یہاں ملتے ہیں، مثلاً جنّازہ و جلّاب کو انھوں نے بہ تشدید، استعمال کیا ہے۔ (ج) محض اس بنا پر مصرع میں قرآن بہ وزن پران ہے شاعر کو گدھا نہ کہنا تھا۔ یہ لفظ اسی طرح فحول اساتذۂ ایران کے یہاں آیا ہے اور عجب نہیں اگر ایران میں بہتوں کی زبان پر اب بھی یوہیں ہو: 'آنم کہ ہمیگویم پازند قرانست' لبیبی ف ا ص ۲۹ 'تا مدح او بہمخوانی ہمیخوانی قران'، فرخی ص ۲۵۴ 'لفظ او را با قران دحفظ او را باکتاب'، صناۓ 'ملکت چو قران او چو معانی قرانست'، منوچہری

م ۱۵ اسکلہ ' در کشتن این قصد ہمہ اہل قرانست '، ۳ صلہ ' قران ہم زی پیمبری فرستم ' رودکی صہ ۸۵ ' از قران آید خطا وز لفظ او ناید خطا قطران '، (احوال رودکی ۲ صہ ۴۶۲) ' مردم دانا قرین دانند او را با قران '، صہ ۷۰۳ ' آیات قران و شعر حجت '، ناصر صہ ۳۲۶ ' ای خوانده بصد حیله و تقلید قرانرا '، صہ ۳۵۲، " اصل اسلام این دو چیز آمد قران و ذوالفقار "، صہ ۷۸ - ' مبارزان سپاه شریعتیم و قران ناصر، مجمع ۱ صہ ۴۲۱

' اگر گوئی این در قران نیست گویم هما نا نکو مبیندانی قرانرا ' دیوان ناصر صہ ۵

' سرّ قرآن قران نکو داند ' حدیقه صہ ۸۹ ' بنشست و قران خواند و بجنباند همه سر ' قاآنی، مجمع ۲ صہ ۴۰۹ ' چنانکه قدر قران از قراءت قالون '، داوری پسر وصال (مجمع ۲ صہ ۱۳۲)

(۹۴) " باختر .. مغرب را گویند و بمعنی مشرق ہم آمده " برہان " باختر را از اضداد شمردن و بمعنی مشرق نیز گمان بردن علت غائی وضع لفظ را که حصول علم و یقین است از میان برد (اعتراض احمد برد کی جگہ بردنست چاہیے ' مثلاً در کتابی دیدیم که فلاں ده باختر سوی فلاں شہر است، حال آنکه ما آں شہر و ده را ندیده ایم، چگونه دانیم که کدام سوست ؟ .. ذ ذ خاور بمعنی مشرقست و باختر بمعنی مغرب و قول دکنی مردود "، اشاعت اقاطع ' غالب محرق میں اساتذہ کی کچھ اشعار جو مؤید قول برہان ہیں، دیکھ کر لطائف میں (ل ۔)، ایک طویل بیان کی بعد جس کا یہاں نقل کرنا لاحاصل ہی، فرماتی ہیں :

" چو خورشید سر بر زد از باختر ... سیاہی بخاور فرو برد سر
چو بر زد در فشنده از باختر ... دو اج سیه را سفید آستر
چو مهر آورد سوی خاور گریغ ... هم از باختر بر زند باز تیغ

ان تینوں شعروں میں خاور سی مغرب مراد ہی اور باختر سی .. مشرق . محمود .. کی وقت کی شعرایوں بھی لکھتی تھی بعد اس کی . سنائی .. و ناصر خسرو وخاقانی و انوری اور ان کی معاصرین اور .. مولوی روم و سعدی و نظامی وغیرہم .. کی کلام میں کہیں یہ ڈھنگ نہیں پایا جاتا اور جن کی ....

ہیں نے نام لیے ہیں اگرچہ شعرائے سلطنت . . محمود سے متاخر ہیں، لیکن علم وفضل میں انکے ہمسر ہیں، اُنھوں نے یہ دستور جائز نہ رکھا . . فارسی قدیم نیا میختہ بہ عربی جو پیش از اجتماع عرب وعجم ایران میں مروّج تھی، اس میں خاور کا مسمّیٰ مشرق اور باختر کا مغرب تھا ساسان پنجم نے دساتیر میں کئی جگہ خاور بہ معنی مشرق و باختر بہ معنی مغرب، لکھا ہے ـ جب فارسی بحت لسان عرب سے مختلط ہو کر ایک نیا اردو بنا اور اکابر عرب وعجم نے اس اردو زبان میں شعر کہنا اختیار کیا، پہلے پہل دو تین صاحبوں نے مشرق و مغرب و خاور و باختر کو مخلوط کر دیا، نہ بہت دیر بل کہ چند روز کے بعد اسی پائے کے اشخاص کی رائے میں یہ آیا کہ کون قرینہ ڈھونڈا کرے . . اس بدعت کو اٹھادیا اور معنی حقیقی اصلی کا استعمال رکھا ـ صدق یا سمی اسد الغالب (کذا) خاور بمعنی مشرق است و باختر بہ معنی مغرب و قول دکنی مردود" قاطع کی اشاعت ۲ میں اشاعت ۱ کی عبارت جو اوپر نقل ہوئی ہے بجنسہٖ رہنے دی ہے، اور آخر میں یہ عبارت بڑھائی ہے: "جامع لطائف غیبی دریں بارہ سخنہائے محققانہ آوردہ است، ہر کہ خواہد بنگرد اما انصاف ورزد نہ تعصب" ص ۳۸

(الف) برہان نے خاور کے بارے میں لکھا ہے: "بمعنی باختر است کہ مشرق باشد و بمعنی مغرب ہم آمدہ است" لیکن غالب نے اسے قابلِ ذکر نہیں خیال کیا۔

(ب) غالب کا یہ اعتراض اصولی طور پر درست ہے کہ ایک ہی لفظ کا مشرق و مغرب دونوں کے لیے مستعمل ہونا ٹھیک نہیں؛ لیکن، یہ اعتراض زبان فارسی پر ہے، برہان پر نہیں ہو سکتا۔ فرہنگ نگار کی حیثیت سے اس کا فرض تھا کہ جو کچھ پائے بیان کرے۔ (ج) غالب کو پہلے یہ بات معلوم نہ تھی کہ باختر مشرق اور خاور مغرب کے لیے بھی مستعمل ہوا ہے۔ اسناد دیکھ کر انھوں نے لطائف میں اس کا اقرار تو کیا، لیکن قاطع کی اشاعت ۲ میں اشاعت ۱ کی عبارت بجنسہٖ رہنے دی اور لطائف میں جو کچھ لکھا ہے اس کی طرف نہایت مجمل اشارے پر اکتفا کیا۔ اگر کوئی شخص لطائف کو نہ دیکھے اور کسی دوسرے ذریعے سے

بھی غالب کی اعتراف کا اسی علم نہ ہو تو وہ یہی سمجھتا رہی گا کہ غالب کی رای میں باختر ہمیشہ مغرب اور خاور ہمیشہ مشرق ہی کی لیی استعمال ہوا ہی۔ (د) لطائف کی عبارت "محمود.. لکھتی تھی" سی صریحاً یہ نتیجہ نکلتا ہی کہ باختر و خاور مشرق و مغرب دونوں کی لیی صرف عہد محمود میں مستعمل ہوی، اور اس کی فوراً بعد یہ بدعت اُٹھ گئی، لیکن "جب فارسی.. استعمال رکھا" سی مترشح ہوتا ہی کہ عہد محمودی سی بہت پہلی، اس زمانی میں جب فارسی (مخلوط بہ عربی) نئی نئی وجود میں آئی تھی، دو تین صاحبوں نی خاور و باختر کو مخلوط کر دیا تھا، مگر چند روز کی بعد اس کا خاتمہ ہو گیا اور یہ دونوں لفظ اپنی اصلی معانی میں برتی جانی لگی۔ (لا) حقیقت یہ ہی کہ باختر اصلاً بہ معنی شمال ہی، لیکن فارسی نظم و نثر میں اس کی سند نہیں ملتی۔ مشرق ہو یا مغرب ان دونوں میں سی کسی کی لیی اس کی اصل کو دیکھتی ہوی اس کا استعمال صحیح نہیں۔ رہا رواج تو اس کا حال یہ ہی: دیباچۂ قدیم شاہ نامۂ فردوسی میں جس کا ایک حصہ عہد سامانی کا لکھا ہی باختر بہ معنی مشرق اور خاور بہ معنی مغرب آیا ہی: "آفتاب بر آمدن را باختر خوانند و آفرو شدن را خاور۔۔ و ازیں ہفت کشور ایران شہر بزرگوار تر است و آنکہ سوی باختر است چینیاں دارند" رودکی کی باقی ماندہ کلام میں باختر نہیں ملتا، لیکن اس کی ایک شعر میں جو جہاں میں ہی خاور بہ معنی مغرب اور خراساں بہ معنی مشرق (یہ صحیح ہی) آیا ہی:

مہر دیدم بامداداں چوں بتافت ‌‌‌‌‌ ‌ ‌ ‌ ‌ از خراساں سوی خاور می شتافت

غالب نی جو تین شعر محرق سی نقل کیی ہیں، اور جن کی متعلق انھیں اعتراف ہی کہ ان میں باختر مشرق اور خاور مغرب کی لیی مستعمل ہوا ہی، ان میں سی پہلی کی مصنف کا نام اس میں مندرج نہیں، دوسرا عنصری اور تیسرا[۹۶] فردوسی کی طرف منسوب کیا گیا ہی، غالب نی اس امکان کو نظر انداز کرتی ہوی کہ پہلا بعد کی کسی شاعر کا ہو سکتا ہی، یہ سمجھ کر کہ عہد محمودی کی بعد کی سندیں ملتیں تو ضرور پیش کی جاتیں، یہ کہہ دیا کہ بعد کی شاعروں نی باختر صرف مغرب اور خاور صرف

مشرق کی لیے استعمال کیا ہی، لیکن یہ بالکل صحیح نہیں۔ اگر وہ یہ بات حوالۂ قلم کرنی سی پہلی سکندر نامۂ نظامی کی مطالعی کی زحمت گوارا کرتی تو یہ حقیقت منکشف ہوتی کہ شعر اوّل "چو خورشید الخ" اس میں موجود ہی۔ گرشاسپ نامۂ اسدی میں خاور بالالتزام مغرب اور باختر ہر جگہ مشرق کی لیے آیا ہی:

سوی خاور[۹۷] آید پدید آفتاب — ہم آتش کند جوش طوفاں چو آب ص۵

"چو خور برکشیدی بخاور فرود — سوی باختر رفتی آں زرف رود ص۳۰۷

چو از باختر باز برتافتی — سوی خاور آں آب بشتافتی"

"بشادی و جام دمادم نبید — ہمی خورد تا خور بہ خاور رسید اسدی ا

چو بر روی پیروزۂ چنبری — زمہ کرد شب خمّہ انگشتری" ص۲۷

اور شعرا کی کلام سی بھی غالب کی قول کی تغلیط ہوتی ہی، خود خاقانی نی بھی جس کا نام خاص طور پر غالب نی لیا ہی باختر بہ معنی مشرق استعمال کیا ہی:

"بعنال سعد و خجستہ زمان و نیک اختر — نشستہ بودم یک شب بہ باغ وقت سحر
ازرقی

ز باختر شدہ پیدا سر طلایۂ روز — کشیدہ لشکر شب جوق جوق زی خاور"
مجمع ا ص۱۴۳

"چو آفتاب[۹۸] سر از باختر برافرازد — شود بتابش او سنگ خارہ ہم چو خمیر"
شمالی دہستانی

"فخر من یاد کردن شروان — کہ مباہات خور بہ باختر است" خاقانی ص۲۳۶

"بمغرب فرو شد جہانتاب خور — برآمد خود از جانب باختر" یوسف ص۹۵

چو از باختر سر برآورد مہر — زلیخا دگر بار آراست چہر ص۵۶

تو پنداشتی گر سوی باختر — ہمی برزند قرص خورشید سر ص۳۵

چو آید[۹۹] در قدح گوئی کہ آمد ماہ در مشرق — چو شد در کام پنداری فرو شد مہر از خاور ص۲۹۰

صبح صادق بیرق نور از افق چوں برکشد — خسرو سیارگاں از باختر لشکر کشد ص۴۰

شاہ ترک از باختر باتیغ زریں حملہ کرد ‫ رای ہند از بیم او رایت سوی خاور کشند[۴]

بہ رضای تو کی زند گامی ‫ مہر از باختر سوی خاور، تسلیم [۱۱]

معیار ص۴۳ میں خاور بہ معنی مغرب ہی اور ص۴۷ میں باختر کی بارے میں ہی: "مشرق و اغلب (شعرا)، وغیرہم چوں خاور گویند غرض شاں مشرق باشد وچوں باختر گویند غرض مغرب داشتہ باشند اما ایں بندہ.. از کلام قدما و نسخ متفاوتہ تفصح بلیغ کرد برعکس است۔" اشعار ذیل معاصرین غالب کی ہیں اور مجمع ۲ سی ماخوذ:

'بس کافتاب مدح تو طالع شود ز من ‫ گردوں ہمی خطاب کند باختر مرا'، وصال ص۵۲۹

ددگر روز خورشید گیتی فروز ‫ برافروخت گیتی پی ساز و سوز

ہدایت

چناں مشعلی سر زد از باختر ‫ کہی شمع بنمود گاہی سپر، ص۶۶۹

'آں می کہ چوں ز مشرق ساغر کند طلوع ‫ از شرمش آفتاب گرایاں بہ خاور است' رامش ص۱۳۷

کہ آفتاب ز خجلت نہفت در خاور ص۱۳۹ ۔

اپنی زمانی اور اس سی قبل کی بارے میں غالب کا بیان صحیح نہیں، لیکن، زمانۂ حال میں باختر و خاور کی معانی معین ہو گئی ہیں، باختر مغرب ہی اور خاور مشرق۔

(۹۵) "شرنگ مطلق زہر را گویند و خربزۂ تلخ خودرو کہ در صحرا شود و بعربی حنظل خوانند و خربزہ (کذا) را نیز گفتہ اند و آں درختی است کہ برگش بغایت تلخ میباشد اگر حیوانات بخورند در حال بمیرند و عرباں قطف میگویند۔" غالب نی قاطع کی اشاعت ۲ میں اس پر اعتراض کیا ہی: "شرنگ را مطلق زہر میگویند و نام دگرش خربزۂ تلخ می نہند۔ من میگویم کہ شرنگ نہ از سمیات و مہلکات است و نہ از قسم خربزہ، ثمریست تلخ طعم کہ در صورت بخربزہ ماند و بیہ آں در مسہلات بلغم

وسودا بکار رود و در عربی آں را حنظل گویند و در فارسی شرنگ و در ہندی اندراین" دک ص۸۴۔

(الف) "خربزہ۔۔ درختی است کہ برگش ۔۔ گویند" غالب اس پر معترض نہیں، لیکن اس عبارت میں لفظ خربزہ صریحاً غلط ہے۔ برہان قاطع م ۸۰۲ اور م ۸۰۳ کی طرف رجوع کرنے سے معلوم ہوا کہ اس کی جگہ خرزہرہ ہے۔ خرزہرہ مستقلاً بھی برہان میں ہے: "۔۔ حیوانات اگر برگ آنرا بخورند ہلاک شوند و آنرا بعربی سم الحمار خوانند و معرب آں خرزہرج ۔۔ و حنظل را نیز گفتہ اند" (ب) اب یہ دیکھیے کہ فرہنگوں میں اس کے متعلق کیا کیا لکھا ہے: "شرنگ گیاہی تلخست چوں زہر۔ رودکی۔۔ شرنگ زہر آمیز است و روی زرا ندود" ف ا ص۷۵، شرنگ زہر، معیار ص۸، شرنگ بالفتح والکسر زہر و قیل، خربزۂ تلخ کہ آنرا آنلخک و کبست نیز گویند۔ معنی اخیر منقولست از زفان گویا" شرفنامہ "شرنگ زہر و قیل خربزۂ تلخ۔ در قنیہ از صراح نقل میکند کہ ۔۔ گیاہیست ۔۔ کہ برگ وی پہن بود، بتازیش قطف گویند" مؤید الفضلا۔ شرنگ بفتح شین و رای مہملہ زہر۔۔ انوری۔۔:

تیر ستم فلک خدنگ است شہد و شرۂ جہاں شرنگ است

و بعضی گویند خربزۂ تلخ باشد کہ آنرا آنلخک و کبست نیز گویند کذا فی الشرفنامہ۔ و در نسخۂ میرزا حنظل باشد و در تحفہ خرزہرہ و آں گیاہیست سبز کہ بغایت تلخ باشد" سروری "شرنگ با اوّل و ثانی مفتوح ۔۔ خربزۂ تلخ باشد کہ در صحرا پیدا شود و آنرا بتازی حنظل خوانند۔۔ خاقانی۔۔

ہر کہ بایاد تو شرنگ خورد ہم چناں داں کہ نیشکر خورد است

۔۔ و آنرا کبست نیز نامند"۔ یہاں (ج) میرا خیال ہے کہ ابتدا میں شرنگ مطلق زہر کو نہیں کہتے تھے اور یہ زہر کے لیے آتا تھا تو اس کے لیے جو شرنگ سے بنا ہو۔ بعد کو مطلق زہر کے لیے استعمال ہونے لگا خواہ وہ سانپ ہی کا زہر کیوں نہ ہو:

بمالیم بر مرغ بریاں شرنگ فرستیم نزدیک آں تیز چنگ

بکادید زیرنگیں آنزماں　　　بزیرنگیں بُد شرنگش نہا
برآورد یک پارہ آں خنگ خر　　　بمالید بر خوردنی سربسر" برزد ص۲۹۳

برزدکی ص۲۹۳ میں جس واقعہ کا بیان ہے اس کی طرف ص۲۹۵ میں برزد کی طرف سے جسے زہر دینے کی کوشش کی گئی تھی ان الفاظ میں اشارہ ہے: "سو چارہ گشتی بزہر شرنگ"۔ "شرنگ ثعباں" رامش مجمع ۲ ص۱۳۷ "ماریافت شرنگ" سپہر ایضاً ص۱۶۴ "وز بن دندان مارگزرہ نوشیدن شرنگ" ہاتف ص۶: "تریاکی و شرنگ وشرابی وحنظلی" امامی ص۹۵۔ (ک) علی الرغم غالب یہ بات ثابت ہو چکی کہ شرنگ مطلق زہر کو بھی کہتے ہیں؛ اور یہ بات بھی ثابت ہے کہ ابتدا میں حنظل کو نہ کہتے تھے۔ قطف حنظل کو بھی کہتے ہیں یا نہیں اور قطف وخرزہرہ ایک ہیں یا مختلف ان امور سے میں اس وقت بحث نہ کروں گا۔ شرنگ شعرا کی زبان کا لفظ ہے یا ہو گیا ہے۔ کتاب الابنیہ کی بارے میں تو اس وقت کچھ کہنے سے قاصر ہوں، لیکن، دوسری طبی کتابیں، اختیارات، الفاظ الادویہ، ریاض الادویہ، تحفۃ المومنین، صحاح الادویہ وغیرہ میں یہ موجود نہیں۔

(۹۶) "مندل.. را بعد از شرح معانی دیگر کہ غلط نیست۔ در آخر میگوید کہ بزبان ہندی نوعی از دہل است۔ لاحول ولا قوۃ الا باللہ، مندل لغت ہندی نیست فارسی الاصل است، در ہندی مندل را پکھاوج گویند" دک ص۱۱۱۔ مندل (جس کی ایک شکل مندلہ بھی ہے) فارسی میں رودکی کے زمانے یا اس سے بھی قبل سے رائج ہے۔ ف اص۱۸ میں ہے: "مندل خط عزیمت است کہ معزماں کشند رودکی..:

ندیدہ تنبل اوی و بدید مندل اوی　　　دگر بماند و دیگر بود بسان شراب"

ٹیک چند بہار نے یہ لکھنے کے بعد کہ ہندوستان کی ایک مشہور ساز کا نام ہے اور مندیلا کا مخفف یہ تحریر کیا ہے کہ خط عزیمت کی معنی میں بھی "اغلب کہ ہندی بود زیرا چہ مندل بدال ہندی بمعنی خانہ مدوّر است پس بمعنی ماخوذ مجاز خواہد بود"

بہار ۲ صنا۲۱ ـ یہ بات جہاں تک میرا علم ہی کسی ایرانی فرہنگ نگار نی نہیں لکھی اور نہ قدما و متوسطین کی اشعار سی ہندوستان سی اس کی تعلق کا پتا چلتا ہی، لیکن شفیعا اثر کی ایک مصرع سی ہندوؤں سی اس کا سروکار ظاہر ہوتا ہی، گو اس سی کوئی قطعی نتیجہ نہیں نکالا جا سکتا: 'چو مندل کہ کشد گرد خویش ہندوئی' ۱۲۱

پلیٹس کی یہاں مندل اور منڈل الگ الگ ہیں اور مؤخر الذکر کی ایک معنی یہ بھی بتائی ہیں: "a sort of mystical diagram — fomed in summoning a divinity" —

یہ یا تو توافق لسانیں کی مثال ہی یا مندل ایرانیوں نی ہندوستان سی لیا ہی۔ رہا مندل بہ معنی کھاوج تو غالب کی سوا کسی نی اسی فارسی نہیں لکھا۔ شیکسپیر، پلیٹس، فوربس، فیلن وغیرہ اسی ہندی بتاتی ہیں اور ایرانی فارسی میں ظہوری سی قبل (یہ شاعر ہند آیا ہی اور متعدد ہندی الفاظ اس کی یہاں ہیں) کسی کی یہاں میری نظر سی نہیں گزرا: "شراب خم مندل و جام تال" ساقی نامہ صنا۹ ہندوستانی فارسی میں سب سی پرانی کتاب جس میں یہ آیا ہی برنی کی تاریخ ہی صنا۲۱۶

(۹۷) غالب رسالۂ عبدالکریم (سوال ۹) میں لکھتی ہیں: "شمایاں اور مایاں وہ متصدی عامی لکھتی ہیں جو بڑی دربی دروازی پر اور ڈاک خانی کی راہ میں اور کچہریوں کی میدان میں بیٹھی رہتی ہیں" شمایاں اور مایاں ماوراوالہند و خراسان کی زبان ہی اور یہ مسلمات سی ہی کہ ابتداہی انھیں علاقوں کی فارسی ٹکسالی سمجھی جاتی تھی اسناد: 'آفتاب مایاں رامی سوزد' بلعمی صنا۱۶۸ 'مایاں بہ مدینہ آمدہ ایم' صنا۵۳۸ 'اگر شمایاں مساہلہ کنید' صنا۴۰۵ ـ

'قوم را گفتم چو نید شمایاں بہ نبید ہمہ گفتند صوابست صوابست صواب'
فرخی صنا۱۷

دیوان میں 'شمایاں' کی جگہ 'یاسہ' جو صریحاً غلط ہی شمایاں سبک ۲ صنا۷ میں ہی۔ اور بہار نی یہ بھی لکھا ہی کہ شمایاں تاریخ بیہقی میں آیا ہی۔ انوری کا شعر ذیل لباب ۲ سی ماخوذ ہی:

در کسی گوید کہ مایاں ہمہ سنجر نامیم   گویمش ذی چو منکم اولی الامر برخواں[صفحہ ۱۲۶]
'آخر شمایا نراچہ بر بس داشت'، دولت صفحہ ۲۸۵۔ مایاں جیسی غالب نےتصدیاں
عامی کی زبان کہتے ہیں، تزک جہاں گیری (مرتبہ سید احمد خاں) صفحہ ۸۹ میں
بھی ہے۔

(۹۸) "در فصل کاف عربی مع الرا، کرگدن اسم جانوریست نشان میدہد۔
حالانکہ کاف اوّلش نیز فارسیست" (دک صفحہ ۱۰۳ اضافہ، اشاعت ثانی)۔ غالب کے
سوا کرگدن کے کاف اوّل کو کسی فارسی نہیں کہا، کاف دوم البتہ بالاتفاق فارسی ہے۔
کرگدن (گینڈے) کو کرگ بھی کہتے ہیں، اور کرگ کے کاف اوّل کی عربیت کی سند
کرگدن کے لیے بھی کام دے گی۔ شرف ۹۱، کے باب کاف عربی میں کرگدن . .
با سوم فارسی، سروری میں کرگدن الگ نہیں لیکن کرگ باب کاف عربی میں
ہے اور یہ مرقوم ہے کہ "کرگدن باشد" الفاظ الادویہ میں "کرگ . . کاف فارسی ثانی
کرگدن ہندی گینڈا" صفحہ ۱۶۱۔ اگر مصنف کے نزدیک کاف اوّل بھی فارسی ہوتا
تو وہ اس کا ذکر ضرور کرتا۔ گرشاسپ نامہ طبع ایران میں کرگ صفحہ ۱۳ اور
کرگدن صفحہ ۱۶۲ دونوں کا کاف اوّل عربی ہے اور ردنی صفحہ ۴۵ میں بھی کرگدن
لکھا ہے۔

(۹۹) "خواند و ماند باثبات الف و نون ہر دو بروزن چاند کہ عوام
کالانعام ہند بہ تلفظ آرند و از اہل فارس متقدمین باسقاط نون غنہ بروزن بانت
و متاخرین بحذف مدہ بروزن بند یا تند" مؤید صفحہ ۱۹۔ غالب نے تیغ میں اس کے
متعلق لکھا ہے: "ماند و خواند کو بروزن چاند غلط بتاتے ہیں اور مند و خند کو
بروزن تند و کند صحیح فرماتے ہیں، پس اس سے لازم آتا ہے کہ ماندن و خواندن
بھی . . بروزن کندن ہو، جو ہندی میں اسم زر بے غش ہے۔ . خواندن مع الواو
معدولہ (کذا) والف اور ماندن مع الالف اور خواندن مع الواو اور الف
اور ماند مع الالف مولوی جی کی مثال کے مطابق بروزن چاند صحیح ہے، لیکن اہل ایراں

الف کو سلا دیتے ہیں اور یہ لہجہ ہے نہ قاعدہ .. لہجے کی تقلید بہر رو پیوں" کا کام ہے خدا اس کی متعلق تیغ کی آخر میں غالب کا سوال اور شیفتہ کا جواب علی الترتیب درج ذیل ہے: "راند و ماند در اصل بروزن چاند صحیح رُند و مُند لہجہ ہے اصل میں بہ وزن تند و کند نہیں" صفحہ ۳۰ "راند و ماند بروزن چاند صحیح بروزن رُند و کند لہجہ ہے" صفحہ ۳۰ احمد نے شمشیر میں اس کا جواب دیا ہے: "لہجہ لہجہ بمعنی زبان و لغت و وضع تلفظ است.. گویند لفظ سخن بضم خا و فتح آنست بنا بر اختلاف لہجہ .. و چراغ بلہجۂ فرس بالکسر و بالفتح ہر دو طور مستعمل .. ست .. اصل اینست کہ مقلد و متتبع ہر زبان را موافق استعمال و لہجۂ مقررۂ اہل آں زبان بہ تلفظ آرد و مستعمل دارد .. اکنوں دانستنی است کہ ایں دو آئیں در متاخرین فرس خیلی شیوع دارد یکی تبدیل الفی کہ پیش از نون غنہ واقع باشد بو او چنانکہ شاعری گوید:

ہر کہ مدح شاہ خواند از دہوں از دہانش بوی مشک آید بروں

دہاں و دہوں و یکساں و یکسوں ازیں قبیل است۔ دوم حذف مدّہ کہ قبل نون غنہ بود الف باشد ہمچو اَن بروزن من بمعنی آں کذا فی اللغۃ .. یا واو ہمچو .. اُن بروزن کُن مخفف اوں کہ مبدل آنست .. خواہ یای تحتانی، ہمچو شو خگن .. و گُن و گیں یکی است .. در مؤید .. مند بدون الف و خند بدون واو و الف ہرگز مرقوم نیست کہ مدعی اظہار آں کردہ۔ ماند و خواند بروزن تند کہ گفتہ شد غرض از آں اتحاد در تلفظ است نہ در کتابت .. و در قواعد خواند و ماند بروزن چاند بہ اظہار نون نیست۔ قانون متقدمیں آں بودہ است کہ ہر نون ساکن کہ بعد از مدہ واقع باشد آنرا باخفا خوانند ہمچو بانگ بروزن چانگ، و قاعدۂ متاخرین ایں کہ ہر نون ساکن کہ بعد از مدہ واقع بود در آں برای تخفیف حذف مدہ کنند پس آں نون نون غنہ نماند و ظاہر شود چنانکہ بانگ را بروزن گنگ خوانند، ہمچو توانگر بنون ماقبل مفتوح، پس خواند و ماند بلہجۂ قدما باخفای نون .. بودہ است و بلہجۂ متاخراں بروزن تند باشد .. در ماند

وامثال آں اگر الف را ابتدا ً حذف نمایند مانند بنون ماقبل مفتوح بروزن بند خوانند واگر الف آں را بواو بدل کنند.. وانگاه حذف واؤ نمایند ماند بروزن تند گویند .. صائب تبریزی گوید ..

اگر دل از علائق کندہ باشی — بمنزل بار خود افکندہ باشی
سواد الوجہ فی الدارین فقرؔ — حدیث مصطفیٰ را خواندہ باشی
عنان نفس سرکش گر بگیری — بگردوں رخش ہمت راندہ باشی

.. راضی ششتری:

چوں پسر بیہودہ گرد افتد علاجش راند نست — چوں ز جا جنبید دنداں چارۂ او کند نست

.. خواند و ماند بروزن چاہد باثبات مدہ واظہار نون زبانزد و مستعمل ہیچ یکی از متقدمین و متاخرین فرس نیست .. واین گونہ الفاظ کہ در آں بعد از مدہ نون باظہار خواندہ شود در.. فارسی نیست و مخصوص ہند لیست'' ص۴۵

(الف) جہاں تک ماند و خواند اور اس قبیل کے دوسرے الفاظ کی کتابت کا سوال ہے غالب و احمد میں در اصل اختلاف نہیں گو غالب کے بعض الفاظ سے اس کے خلاف مترشح ہوتا ہے۔ (ب) احمد کے نزدیک قدما ماند وغیرہ کا تلفظ الف و نون غنہ سے کیا کرتے تھے، اور متاخرین الف گرا کر حرف ماقبل الف کو یا تو مفتوح ہی رہنے دیتے ہیں یا مضموم کر دیتے ہیں۔ غالب نے متقدمین و متاخرین کے تلفظ میں اختلاف ہے یا نہیں، اس کے متعلق کچھ نہیں کہا۔ ان کی رائے میں اصل تلفظ بہ اثبات مدہ و اعلان نون ہے۔ یہ ماننے کے لیے البتہ وہ آمادہ ہیں کہ ماند و خواند مند و خند بالضم بولی جاتی ہیں۔ بالفتح بھی تلفظ میں آتی ہیں یا نہیں (جیسا کہ احمد نے لکھا ہے) اس کے بارے انھوں نے اپنی رائے ظاہر نہیں کی۔ خند و مند بالضم بھی ان کے نزدیک محض لہجہ ہے، یعنی اس قسم کی بات ہے جیسے بیشتر اہل پنجاب کا قاف و کاف کے تلفظ میں فرق نہ کرنا۔ اس سے لازماً یہ نتیجہ نکلتا ہے خواند و ماند تُند و کُند کا قافیہ نہیں آسکتے

(ج) قدما میں فردوسی کا ایک شعر مجھے ملا ہے جس میں ماندہ کا قافیہ بندہ آیا ہے:

که ما مرترا سر بسر بندہ ایم　　دریں بس شگفتی فرو ماندہ ایم

اس سے ثابت ہے کہ قدما بھی الف کو گرا دیتے تھے، مگر یہ ثابت نہیں کہ میم ماندہ مفتوح ہے یا مضموم، اس لیے کہ دونوں صورتوں میں بندہ کا قافیہ ہو سکتا ہے۔ زلالی کی محمود و ایاز میں دو جگہ غنچہ طپانچہ کا قافیہ آیا ہے:

ازاں روبر صبا زد شرم غنچہ　　کہ دارد سرخروئی از طپانچہ ص۴۶۵

زپارہ پارۂ دل غنچہ غنچہ　　بروی سرخ از دست طپانچہ ص۳۱

مصطلحات میں بھی زلالی کا ایک شعر دیا ہے جس میں غنچہ طپانچہ کا قافیہ بندھا ہے ص۲۱۴؛ اسی کتاب میں مسیح کاشی کی رباعی ہے جس میں بانگ جنگ و چنگ کا قافیہ بندھا ہے ص۲۱۴ اور یہ بہار عجم میں بھی موجود ہے۔ والہ درویش کی ایک رباعی جو مصطلحات ص۲۱۴ اور دیوان ص۱۹۴ میں ہے یہ ہے:

مرد آنکہ بزیر چرخ پر شورش و بانگ　　از ترک و ز تجرید کلہ سازد و لنگ

از کس نپذیرد کہ برابر باشد　　منت چہ بجز وار د چہ طسوج و چہ دانگ

ان مثالوں سے معلوم ہو گیا کہ الف کا گرا دینا محض لہجہ نہیں بل کہ یہ قوافی پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ اشعار مسیح و والہ سے علی الترتیب حرف ما قبل الف کا مفتوح و مضموم ہونا ثابت ہے۔ (د) رہا یہ سوال کہ ماند و خواند بر وزن چاند ہے یا بر وزن دانت، تو ظاہر ہے کہ جہاں تک زبان حال کا تعلق ہے یہ سوال بے معنی ہے، قدما کا تلفظ کس طرح تھا، اس کے متعلق اس وقت میں کچھ کہنا نہیں چاہتا۔

(۱۰۰) قدر بلگرامی کی کسی عبارت میں جامک (جام + ک) آیا تھا، اس پر غالب نے انھیں ان الفاظ میں تنبیہہ کی تھی: "یہ پیروی قتیل کی ہے کہ وہ ایرانیوں کی تقریر کے موافق تحریر بناتا ہے۔ ظہوری، جلال، ظہیر، طاہر وحید کسی کے ہاں جام کو جامک نہیں لکھا۔۔ دو سہ ساغر یا دو سہ قدح لکھو" (خطوط ص۱۷۱)۔ اس عبارت سے صاف ظاہر ہے کہ غالب کے نزدیک کسی لفظ کے آخر میں کاف کے آنے کا مدار اس پر ہے کہ کسی ایرانی کی تحریر سے اس کی سند ملتی ہے یا نہیں؛ تقریر کی سند بھی ناکافی ہے۔

ایرانیوں کی نظم ونثر میں کاف زیر بحث جسے کاف تصغیر کہا جاتا ہے اور مثالوں پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ بہت سے الفاظ کے ساتھ محض زائد آتا ہے، بہت کثرت کے ساتھ ملتا ہے اور جہاں تک کی سند نہ بھی ملے جب بھی دوسرے الفاظ کے قیاس پر جام کے ساتھ کاف کا استعمال جائز سمجھنا چاہیے۔ مثالیں: لباب ۲: (رودکی: دانگک ص۸، دقیقی: "دمنز زمانکی و برآسای دکم گری" ص۱۲، مگر یہ مصرع مجمع ا ص۴۶۴ میں بہ نام فرخی اور یہی انتساب صحیح ہے)۔ ابوعبداللہ ولوالجی: "سیم دندانک وبس دانک وخندانک و شوخ" ص۲۲۔ کسائی: "چشم ص۳۷۔ ابو المظفر پنجہری: "گویند مرا که خواجکی هست کریم" ص۴۷ قاعدے کے مطابق خواجگی ہونا چاہیے مگر اس صورت میں مصرع ناموزوں ہوجاتا ہے۔) بہرامی سرخسی: شاخ ص۵۶۔ الوری: سوال ص۱۳۱، عاشق ص۱۳۶، "گویم خطکی و بیتکی چند" ص۱۳۸۔ فتوحی: زماں ص۱۵۰، شعر، ژاژ۔ کوشکی: مرد ص۱۷۴۔ سوزنی: "خایهٔ بطلک" ص۱۹۴۔ دہ خدای ابو المعالی رازی: چاکر ص۲۳۴۔ جمال الدین عبد الرزاق: اسپ ص۴۰۳۔ صفی الدین: قبالگک ص۴۰۴۔ بدیع الدین ترکو: زن ص۴۵۰۔ سعد الدین کافی بخاری: پارگک ص۳۷۹)۔ لباب ۱: (طاہر چغانی: پارگک ص۲۸۔ کافی خراسانی: زن ص۴۶۔ شہاب الدین محمد: شاخ ص۱۰۲، عوفی: شهر ص۵۱)۔ عنصری: چیز فرخی: عذر ص۵، لاغر ص۵۲، دل ص۱۰۴، چاکر ص۱۱۰، "دوش متواریک بوقت سحر" ص۱۲۵، یار ص۱۴۲، شغل ص۱۶۰، حال ص۲۷۵، طوطگک ص۲۹۴۔ مسعود: شاخ، بسرای کجک نرفته است او، زلف، غلام، چشم، کوه، رخ۔ ف ا: (رودکی: کرم ص۷، بانگ ص۶۵، چادر، زلفینک ص۱۰۲۔ ابو العباس: نغنغ ص۵۸، عنصری: کنیز ص۴۴۔ طیان: زلفنیکاں ص۲۰۔ منجیک: "رویک برینک اندر ناپیدا" ص۹۸، "خه که جز مسلکت نزادت مادر" ص۱۱۷۔ سرودی: زلفکاں ص۴۰۔ زینتی ۶: دست ص۱۹۔ خفاف: زلف ص۸۱۔ عسجدی: زلف ص۴۶، مرغ ص۶۸۔ بوشکور: مرغ ص۸۳۔ معروفی: "ریشکی گنده و پلیدک و زشت" ص۵۴۔ اسدی: کرم ص۷، درک خرد ص۷۷، چوب ص۱۰۰، مرغ ص۶۸، چشم ص۳۹)

المعجم: (مصنف ۵: شکرک ازاں دولب تو ص۲۰، پسر ص۲۱، مسکیں ص۹۴، ترک ص۱۰۶،
زماں ص۱۰۷، بندگگ ص۲۰۱، دایگک ، بهتر ص۲۴۵، آہوک ص۲۸۴، خط ص۴۲۸،
بیچارہ بانگی ضعیف بکند ص۳۸۷، بیبیک ص۴۰۲، یہ نام ہی۔ دختر کعب: خط
ترک از درم در آمد خست انک   آں خوبروی چابک مہانک ص۱۲۱۔
دقیقی: چشم ص۱۳۱، زلف ص۱۳۲)۔ مجمع ۱: (ازرقی: زلف ص۱۵۱، چشم، انوری:
دریچگپ ص۱۶۲، غزل، شاگرد ص۱۶۱، شب ص۱۶۴، روز۔ فرخی: دَم: ص۴۵۴،
دہاں ص۴۶۰، سادہ دلک ص۴۶۱، لامعی: بزم ص۴۹۵۔ منوچہری: گلبن ص۵۴۳،
پوپوک، مرغ، بستر ص۵۴۴، ساعت ص۵۴۷، خرد ص۵۴۸، عندلیب ص۵۴۹،
یاسمیں، شاخ ص۵۵۲، گبر ص۵۶۲، طغل ص۵۴۶، کبگک ص۵۵۲، کنیز ص۵۵۵،
جوجگک ص۵۶۴، پایک، دختر، رخسار، زہداں، پستاں، بلبل ص۴۶۵، زلف،
گل، قمری، صلصل، طوطی، آہو، بیدلکاں، طغل ص۵۶۸۔ ناصر: جحرگک ص۴۱۶
نظامی عروضی: وثاق ص۶۳۶، مطرب پندار رازی: واعظ ص۱۷۱، شرف الدین
شفروہ۔ مجیرک ص۵۱۱۔ فرہاد میرزا: زلفکاں ص۴۹، چشمکاں)، مجمع ۲: (قاآنی:
امشبک ص۴۰۴، تسبیح ص۴۰۹، دلبرکاں ص۴۱۲، یار ص۴۲۱ وقار پسر وصال شیرازی:
کسوت ص۵۵۷، ترکک۔ ہدایت: مادرکاں ص۵۹۱، لعل ص۵۹۸، بیت ص۶۱۳،
نظم ص۶۱۳، خالکی ہندو ص۶۳۱، بلبل ص۶۵۲، صلصل، گلبن، شیخ ص۶۶۱۔ توحید
پسر وصال: مجلس ص۸۵۔ خجستہ کاشانی: غزل ص۱۱۲، اشترک ص۱۱۵، نازی۔
خاور: جوز ص۱۲۴۔ ذوقی بسطامی: جوجگک ص۱۳۴ بکر۔ سلطان شاہ کرمانی:
سنبلکاں ص۱۵۵ سپہر: زلف ص۱۵۹، دختر ص۱۷۲۔ شیبانی کاشانی: چاکر ص۲۲۷،
شہاب ترشیزی: خر ص۲۵۸، سگ ص۲۵۹، کاغذ ص۲۶۱، حرف، امیرک، شب،
زن، سید، باب۔ صبای کاشانی: غلام ص۲۷۱، طاس ص۲۷۴، صاحب مازندرانی:
ژاژ ص۲۹۹، لعبت ص۳۰۷۔ فرہنگ شیرازی: ہدہد ص۳۸۶، کودکک، طوطی،
شاہد ص۳۸۷، مطرب، ترکک۔ مجید طالقانی: غزل ص۴۴۵، مجمر اصفہانی: بزم ص۴۷۲

میکی صاف وجبکی معجون نیگکی　　بنگکی نبک وچرسکی عجب است

احوال رودکی ۳: (رودکی: 'بلبل بشاخ گل بالحنک عرب' ص ۹۷، نازکک 'میانکش نازکک چو شانہ مو' ص ۱۰۳۶، 'وز زلفک او بیمک لنترد ن' ص ۱۰۴۲، جوبیک ص ۹۶۹۔ پندار رازی: ماہ ص ۱۱۴۱۔ ابوشکور: خسرو ص ۱۲۴۷) بلعمی: کنیز ص ۶۳، پسرک خسرو ص ۳۳۳۔ انوری م: رنجورتر، شکل، دیگ، بیکار، شعر، چیز، مہمانک۔ لنلک، صراحی، کاغذ، شرط، انجیر، پیر، تنور، حوض، قلیگک

گفت ازیں مقربیک ہمی حوشتم　　رونق وحی ایزدی بُرد است

ظہیر: زمان ص ۶، مرد ص ۱۲۵، اسپ ص ۴۵۔ اثیر: اسپ ص ۶۳، 'درخانگی خراب چوں چغد' (خانگی ہوگا ورنہ مصرع ناموزوں) ص ۸۳، بلغجک ص ۹۶، طاس ص ۳، روز ص ۲۴، بیت ص ۳۸، نرم ص ۴۴، بہتر ص ۶۳، مناجات خواجہ عبداللہ انصاری م ۱۶۸۶: جغد ص ۹۳۔ کمال اسمٰعیل مط: بیت ص ۶۸، طبل ص ۷۳، مظلوم ص ۶۴، ہندوک ص ۸۱، طاس ص ۸۳، نرم ص ۹۹، کار ص ۱۲۱، یار ص ۱۲۸، عتاب ص ۱۶۹، مجہول ص ۶۵، سوال ص ۱۷۱، وثاق ص ۳۹ کمال م: شب پرک ص ۲۱۷، لطف ص ۲۴۹ مختاری م: غلام ص ۱۹، شاخ ص ۱۳۳۔ احوال رودکی ۲: (قطران: زلفکاں ص ۵۲، کمتر ص ۶۶۶) دیوان غزلیات سنائیؒ مط: چشم ص ۲۴، شب ص ۱۰۱، زلف ص ۱۰۷ 'زنک کہ غریبک شمائیم' ص ۷۷ سنائیؒ م ۲۲: 'فرزندکاں و دخترکاں یتیم ما' ص ۱۳، ملحد ص ۴۲۔

ہر روز مرا نرمک بکشی تو باآزرمک　　ای شوخک بی شرمک آخر چہ بلاستمایں ص ۷

عمعق: رشیدک ص ۳۴۔ یوسف زلیخا منسوب بہ فردوسی: فرزند ص ۲۱، ناصر: زلف ص ۱۴، دختر ص ۳۸، 'چندگہک نعمت یادولت است' ص ۶۶، جغد ص ۱۰۱، ماہی ص ۴۲۱، انگشت ص ۵۰۱۔ اسدی: چشم ص ۱۴۰، نرم ص ۲۲۷، کوچک ص ۴۵۵، منوچہری: گل، شلوار، نعبت، کودک، موزگک، ہدہد، یار، دنبک، شانگک، گنج، سفرگک، مادر، معشوقکاں، پیراہن، گیسو، کبلک آب، زلفیں،

کسیگنگ ۔ رومی: چراغ صہ ۱۹، فلسفی صہ ۴۹، قندیل صہ ۶۹، "ہم با نوا شو و ز طرب چنگ دوتا"، صہ ۸۲، شتر صہ ۹۷، "مزن چوبک دگر چوں پاسباناں" صہ ۱۰۸، روز صہ ۱۲۸ مشک افشانک صہ ۱۳۷، فغاں، نازنیں، دلبر، سنگیں دلک، سیمیں بر، جاں، سرگرداں، آساں، حیراں، بی سروساماں، نالاں، لب سیب، غبغب، "آں قدک وآں قامتک آں نازک پستانکت"، یار، خنداں، خوش صہ ۱۶۱، ریش خند صہ ۱۸۸، کیش گبری صہ ۱۹۹، زرگک صہ ۲۳۹، فیل (مہرۂ شطرنج) صہ ۲۷۲، پیر صہ ۲۸۳، شب صہ ۲۸۶، موش صہ ۲۹۲، مرد صہ ۲۹۳، لولی صہ ۲۹۸، زیرک، روبہ صہ ۳۰۰، جادو کانی فلکند چند عصا و رسن صہ ۳۰۱، پارگک صہ ۳۱۹، "سرک فروکش و کنج سلامتی بنشیں"، صہ ۳۲۴، مرغ صہ ۳۳۱، کار صہ ۳۴۷، بندگکی کہتر صہ ۳۴۸،

گفتم بتکی باشم دو چشم بپوشیده اندر رجب حیرت پوشیده من این مغفر،

طفل صہ ۳۶۳، زال صہ ۳۶۴، ہمت صہ ۳۷۱، گردن صہ ۳۷۲، زرم صہ ۳۷۵، رویک صہ ۳۸۰، مستور کان مصر (اگر جمع مستورہ ہی تو اس صورت میں کہیں گ ہی) صہ ۴۱۰، پنہاں صہ ۴۳۸، اسپ صہ ۴۳۶، زیں، "شنگینک و منگینک سربستہ بزر نیک ہ"، صہ ۴۳۹، "آں سبلت و آں ریشک آں کبرک وآں کینک، نہالیں، رسم، آئیں، سرگیں، خودبیں، چیں، سیں، شیں، "ننگینگ، نمکیں، زلف، خال، ناز، خشم، خلخال، جعد بپیچ، پر، بال، رل، فال، صوف، شال، درد، زرد، سرد تو داری دیدہ ہای تنگ خردک، فرد صہ ۴۴۰، نبرد، ورد، "ازاں ناز و کرشمہ ای فسردک"، نرد، راست، شخص، صہ ۴۶۹، بیشتر، آب صہ ۵۲۲، خار، عروس صہ ۵۶۵، مشت صہ ۵۸۷، خوب، زشت، زنگی، صہ ۵۹۲ سوسن صہ ۶۱۲، مست لخلخگک، اسیر کاں صہ ۶۶۲، سگک صہ ۷۳۲، ہندویک، بہتر صہ ۷۵۵ صوفی، کمتر صہ ۷۵۶، کودک صہ ۷۶۲، پرکینک و جنگینک صہ ۸۰۳، چشمانک صہ ۸۴۳، مرغان ابراہیم ہیں با پارہ پارہ گشتنکی ہ صہ ۸۷۲، "یک ساعت از دو قبلکی از عقل و جاں برخاستی"، صہ ۸۷۴، فضول صہ ۸۸۰، ملول، لول، مغول، اصیل، بی اصول، ترش،

ص ۸۸۱، "نازک وکبر کی کہ تو در ہنر ک نغولکی"، نیم پولکی، رسول، غول، جواں ص ۸۸۲، زماں، بستاں، استخواں، نشاں، منتظر ص ۸۸۵،

ای رہا کردہ تو باغ از پژی انجیر کی   ورراازدست دادہ از پی کم بیر کی ص ۸۹۲،

میر، سالوس، سیر (بہ یای معروف)، شیر (دودھ)، "رو چو پشت سوسمار وتن سیہ چوں تیر کی"، زنجیر، عاشق ص ۹۰۹، بیدل، رقص ص ۹۱۲، ہندوک، دلدار ص ۹۲۲، شنگ، شنگول، عیار،

چنسلی، کم گو یکی پہ (کذا) دانکی   ترلگی گل چہر کی طرار کی ص ۹۲۳

شوخ، شیریں، موزوں، جاناں، زیبا یک، نیکو یک، شور ک انگیز، شکر گفتار، گستاخ، سحر ک آمیز، دل آزار، خرمی افزایک، محرم کاہ، شادمانی بخش، غم خوار،

بویک زلفینک مشکینکیش   مشلک افشانی وعنبر بار کی

حسن، رخسار، ماہ، دزد، مکار، غمزگک، خونریز، ہاروت، نرگس، بیمار، زلف، دل، "زیر کی بر بندگی اتار کی"، لعل، حیواں، "قد کش کبک دری رفتار کی"، پُرچیں، چشم، خونخوار،

خطکی پر چنک بر تابکش   بندکی زنجیر کی دمار کی
بوسکی شیرینکی چوں قندکش   ذوقک افزای طبر زدبار کی
بیشکی رخسار کی رنگینکش   ماہک خورشید خدمتگار کی

دکار ک تو ہم تونی بار ک تو ہم تونی"، ص ۹۲۹، کثردم ص ۹۶۹، ابریشم ص ۳۹۳،

سفینۂ صائب میں بہاء الدین ریحانی کا اشعار ذیل، (ماخوذ از مغ ۱۲ ص ۳۴)

دلکی بود مرا خرمک وخندانک   ترلگی برد بغارت زمنش پنہانک
ترلگی خوش لبکی گلرخلکی سروقدک   شنگگک وشاہدک وشوخکی نافرمانک
گاہ خوانم دلک اورا وگہی دلدارک   گاہ جاں بر نہمش نام وگہی جانانک
نسکلکی وشیو گکش یکنہ دگر خوتر است   گہہ زغم میکشدم ابیک وگاہم آنک

اعجاز ۱: کنیز ص۱۶۷، آتش، آب ص۲۱۱، دُرج ص۲۰۴، اعجاز ۲: قصاب ص۶۴، کارد، وطواط ص۸۲، موش ص۱۸۰، سیخ ص۱۹۲، گوش خرک ص۱۹۹، کفش ص۲۱۹، معروفک ص۲۸۰، دہل ص۲۸۲، "نوالک کہ تنگی نفس گلوگیرش کند" ص۲۸۱، اعجاز ۳: نیش ص۸، مشت ص۳۹، اعجاز ۵: "اصیلک بی اصولک وقبولک نامقبول وبلیحک ملول وعزیزک سفرۂ معلول" ص۱۲۱، لطف، بہلول، ص۱۲۲ فصیح، عفیف کمال ص۱۲۴، طرب، دہقان ص۱۲۶، کفش دوز ص۱۲۷، خطیب ص۱۳۰، مگس ص۱۴۱، خاتون ص۱۴۸، عوانک ص۱۵۴۔ خزائن الفتوح: دف ص۱۶۱، کوشکک ص۱۲۰، پیل ص۱۶۶، نعمت اللہ: نیلگک ۲۱، موشس ۵۱ مرد، نیم، بانگ طبل وطبنکی، خودبیں ۳۶۵، تحسیں، بی دیں۔ جواہر الاسرار: مصنف ۹: زلفینک ۱۰۱، "آدینہ بہ بازار شدم وقتک چاشت" تحفۂ سامی م: (مولانا مجنوں چپ نویس: دخطکم صورتکی پیدا گرد ۵۵) جوینی ۱: کیش نحس گبرکی ص۵۳، بز ص۱۷۰، جامع التواریخ ۲: شہر ص۴۶۳، بز ص۱۷۱۔ جام جسم: خوشتر ص۷۵، شیخ ص۱۲۴، زن ص۹۷۔ سلسلم ۱۸۵: شمع ۱۵، سگ ۴۳، کرم،

کلکی بود عاشق کلکی   شوخکی مشکبار کاکلکی ۴۹

نُقل ۶۰، خر ۶۴۔ آتش: (خاقانی: ماہیکاں ص۶۹، انوری: پیام ص۹۱، چیز ص۹۲، کمال اسمٰعیل: اصطبل ص۲۶۰، سلمان: الاغ ص۲۹۵۔ نوائی: آہو ص۳۱۶، سگ) خاقانی: گربہ چشم ص۵۴۶، سگ عوری غرک، سگسار، فحش، کافر، شیر (یای مجہول) گرگک، پلنگ سار، روباہ طبع، خوک گردن، پہنانہ منظرک، خرگوش، نر، سرخ پیکر، گوہر، گورخر، شگال ص۵۴۷، استر عفعف، شتر۔ ہندوک ص۲۶۹، چوب ص۳۱۹۔ غازانی: زحمت ص۱۲۴۔ طبقات ناصری: حصارک ص۳۴۱، بہتر ص۴۸۔

تذکرۃ الاولیا: ماہی ص۶۹، کنیز ص۱۲۲، پسر ص۱۸۹۔ تحفۃ العراقین: یتیمکاں ص۱۳۲، موی ص۵۰، مار ص۱۴۶۔ نفحات: جرزدگی تصنیف کردہ ص۱۶۹، خیار، سگ ص۳۵۶، بازار ص۳۳۶، مست ص۳۴۱، کاغذ ص۳۹۶، خانگی ص۴۰، پسر ص۶۸۷، بلبلک

(نام) ص۱۳۱۔ رموز: پسر ص۳۶۹، شیطاں ص۳۷۲، کشتی گیرک خوبک حریفی را بجنگ
آوردہ ص۴۶۰، شب پرک ص۴۷۳، دیو ص۵۱۱، آفتاب پرستک ص۵۱۹، درویش
ص۲۱۷۔ کلیات سلمان م ۱۰۴۵ھ: شب ص۲۱۴۔ میخانہ: (غیاثائی منصف:
شوق ص۲۲۱، فرقتی: شاہد کاں ص۳۲۶) قاسم انوار: فاضلکاں ص۳۱۔ نزہت
الارواح م ۱۳۵۳ھ: ماہی ص۴۴، گنجشکک ص۴۷، بلخی: شہر ص۶۳، دیہہ ص۱۲۷۔ سقا
(ماخوذ از مجمع الصنائع مط): ہلال ص۲۳، چشمکاں، رخ، شنگ، رنگ، تنگ،
جمال،

بنگی پیالہ برکف لیکش و بادہ گلگوں — دلکم ببردہ یکدم بدو لعلکی پر افسوں
نمکینک و ملیحک نفس دم میسحک — بتنکلماک فصیحک بثنای حمد بی چوں

دولت: (حسن متکلم: دل ص۲۶۹۔ علی شیر: لعبت ص۵۰۱۔ جلال: گنجشکک
ص۲۳۱۔ پندار رازی: عروسک پرجہیزک ص۴۳۔ صدر الشریعۃ: فرسنگ ص۱۶۳)
زاکانی: ہیز ص۱۹، مغول ص۲۵، شیخ ص۵۱، دختر ص۵۹، دیوث، رند ص۷۴، بز
ص۱۷۸، چیز ص۱۵۱۔ ابن یمیں مط: وجہ ص۸۰، رند، بہتر ص۱۲۴، بیت ص۱۵۰، کمتر
ص۲۰۳، خادم ص۱۸۷، مسیح م: دیدار ص۳۵۹، دیوار، خار، نار، مار، دستار، موج ص۳۶۳،
کلاہ ص۳۵، طومار ص۲۰۴، نگاہ ص۲۳۸، فخر رازی ص۲۴۳، دل ص۱۵۲، پیر ص۱۰۸، شال
ص۲۷۰، دل ص۱۵۲، چشم۔ طغرا: گلزار ص۲۷۲، پرکار، دستار، زلف، بیت یار، جرار،
سبز، ردیک، خال، زحمت، پیچ، مار، آتشیں رخسار، شوخ، شکر۔ بس گفتار خالص:
خیل ص۵، ابرو کماں ص۹۶، ترک، خنجر میانک، عیش تہانک۔ ہفت اقلیم م:
(مولانا معین لذت: جعد ص۳۰۷، سید حسن اشرفی: گہ گہکی خورد بشعراو ص۳۶۵۔ روحانی:
رشیدک ص۳۶۹۔ مولانا سعید: یار ص۱۹۸، غمگسار، بار، کنار) فوقی: پایک ص۱۹،
خیلکی ص۲۳، عیار ص۶۷، ساز، یار، ترک۔ محمود و ایاز زلالی: لط ص۱۱۲، زال ص۱۳۸۔
تاریخنامۂ ہرات: پسرک ص۱۹۳۔ یغما: طبیب ص۳۱۵، ناموس، نہر ص۲۶۸، آذر:
دلبر ص۱۱، آہو ص۲۱، سیب ص۵۴۔ قاآنی: لب ص۹، سنبل ص۱۸، صلصل، نرگس، آونگکان،

کمتر ص۲۰، خادم ص۳۳، جولاہ، باب، مام، عقیق ص۴۲، بلبل، قمری، سبز کاں، آہوکاں ص۴۶، دشمن ص۵۲، دختر ص۵۳، از بوسکی (بوسگی چاہیی) چند لبم پر ز شکر برد تقا آئینک غلام ص۶۰، بیشتر، دل ص۹، پیشتر ص۱۰، مرغ، شاعر ص۱۰۱، نرمک (کذا) حلقہ کو قتم بردر ص۱۰۸، میک، نرم، شلغم ص۱۲۸، شیخ، صغیر ص۱۳۱، خوبتر ص۱۳۴، "بخرم خانگی (خانگی چاہئی) ہمچو یکی باغ بہشت" ص۱۳۵، مفلس ص۱۳۶، ریش (ڈاڑھی)، واعظ ص۱۴۲، ماہی ص۱۶۴، حریف ص۱۹۲، چشم، زلف، روبہ ص۲۲۰، حکیم ص۲۲۷، زاہد ص۲۳۶، زنگی ص۲۳۹، شاہد ص۲۶۹، اسپ، مجلس ص۲۷۴، عجوز ص۳۰۲، متواری ص۳۵۹، من ترا گفتم بزاری بوسکی دہ ص۳۶۱۔ گنج: (شہاب: قمری ص۲۵۸، قاآنی: طاس ص۳۷۲، سروش: تیر کی چو حجر ص۵۵۰۔ مصور: عجل ص۴۲۷، کلب۔) گلشن: طشت ص۴۴، عندلیب: ساقی ص۴۱۔ ادبیات معاصر از رشید یاسمی: (تقوی نصراللہ: "گلبناں برای مقریکانند" ص۳۸، حکمت: روبہک ص۴۴، موش۔

جانک اگر کہیں نہ ملتا جب بھی جیسا کہ میں اوپر لکھ آیا ہوں صحیح ہی، لیکن یہ طغرا کی کلیات میں ہی:

جانکی در دست و مینا در بغل   مستکی در کار خود ہشیار کی ۲۷۶

۶۔ عربی غالب اپنی ہمہ دانی کی مدعی ہیں، لیکن، انھوں نی کہیں صراحتہً عربی اچھی طرح جاننی کا دعویٰ نہیں کیا۔ ان کی مداحوں کا یہ خیال ہی کہ خاصی عربی جانتی تھی۔ اس زبان سی ان کی واقفیت کیسی اور کتنی تھی اس کا کچھ حال سطور ذیل سی معلوم ہوگا۔ واضح رہی کہ یہ ممکن ہی کہ ان اغلاط میں سی جن کا ارتکاب غالب نی کیا ہی، بعض کسی نہ کسی ایرانی کی یہاں بھی پائی جائیں؛ مگر غلطی جب تک عام نہ ہو غلطی ہی سمجھی جائی گی:

(۱) "چینود جس کی لفظوں کی اعراب معلوم نہیں، ال ۱۱" رعایت لفظ سو میں وچار میں ہر لغت، دک ص۳ + غالب کو لفظ و حرف کی فرق کا علم نہیں۔ (۲) "تھوڑا،

گھوڑا۔ ۔ یہ دو ترکیبیں، ل نیغ ص۲۴۔ جب تک کم از کم دو لفظ نہ ہوں ترکیب نہیں ہو سکتی۔ غالب صرف ایک لفظ کو ترکیب کہتے ہیں۔ (۳) "اگر یاں نہ یاں"، جملۂ مرکبہ ہے" ل ۱۶ + جملۂ مرکبہ عربی یا فارسی نحو کی اصطلاح نہیں؛ انگریزی میں دو یا زیادہ جملوں کو حرف عطف ملا کر ایک کر دیتا ہے تو اسے کمپونڈ ٹنس کہتے ہیں، جس کا ترجمہ جملۂ مرکبہ ہو سکتا ہے، مگر یاں نہ یاں جملۂ مرکبہ درکنار، جملہ ہی نہیں غالب جس طرح یہ نہیں جانتے کہ لفظ اور ترکیب کسے کہتے ہیں، جملہ کیا ہے اس سے بھی واقف نہیں۔ (۴) افتاں و خیزاں میں جو الف نون ہے اس کی بحث میں غالب لکھتے ہیں کہ یہ حالیہ ہے اور اپنے وجود کے اثبات میں قواعد نحو عربیہ کا محتاج نہیں، ص یہاں نحو کا محل نہیں، صرف چاہیے۔ (۵) "اسمیت جامد غیر منصرف" دک ص۱۱ منصرف نحو عربی کی اصطلاح ہے جس کا کسرہ و تنوین سے تعلق ہے۔ جہاں تک مجھے علم ہے یہ فارسی میں مستعمل نہیں۔

(۶) (۱) میں اعراب حرکات و سکنات لفظ کے معنی میں آیا ہے، اعراب حرکات اواخر کلمات کو کہتے ہیں (۷) "دیا ہو لغتیست حادث نہ پارسی آں عہد" دک ص۸۰ یہاں مستحدث چاہیے، حادث کا محل نہیں۔

(۸) غالب کا ایک فارسی خط خود ان کے ہاتھ کا لکھا ہوا جس کا عکس غ (عکس ۱) میں شامل ہے۔ غالب نے اس میں اپنی والدہ کے لیے مدظلہ العالی کے الفاظ استعمال کیے ہیں یہ سہو قلم نہیں، دستنبو اور دستنبو امیں ملکہ وکٹوریا کے لیے خلد اللہ ملکہ موجود ہے۔ غالب ضمیر مذکر و ضمیر مؤنث میں فرق نہیں کر سکتے۔ (۹) غالب کے ہاتھ کی تحریروں میں بالکل، بالفعل، باللہ، کی جگہ باالکل، باالفعل، اور باالله پائے جاتے ہیں (مکاتیب ص۲۲ و ص۱۲) (۱۰) غالب نے عربی وامصیبتاہ اور فارسی دردا میں جو الف ہے اسے ایک کہا ہے (خطوط ص۱۰۱) (۱۱) پارسی الاصل دک ص۵۹ فارسی الاصل چاہیے (۱۲) مع الزاء الہوز دک ص۱۰۴ احمد نے الف لام پر اعتراض کیا ہے، غالب نے اس کا کچھ جواب نہیں دیا (۱۳) مع الواو عاطفہ دک ص۳۴ مع الواو العاطفہ چاہیے۔

(۱۴) شیونرائن نی دستنبو کی سرورق کی ابتدا "العلمۃ طاقۃ" سی کی ہی، اس کی اجازت انھوں نی غالب سی پہلی ہی لی لی تھی (خطوط ص ۳۸۳) (۱۵) احد اللغیتین (تیغ ص ۳۰) احدی اللغیتین چاہیی۔ (۱۶) یاء نیر عربی میں مشدد مکسور ہی، اور اہلِ ایران نی بھی اس میں کچھ تصرف نہیں کی، مگر ہندوستان میں کچھ لوگ ی کو مشدد مفتوح بولتی ہیں مثلاً: رکھتی ہیں دو برج میں آج دو نیر شکوہ کلیات جرأت م ۴۱۹۔ غالب از ڈاکٹر عبد اللطیف طبع ۲ ص ۵۲۔ Nayyar ۔ظاہرا غالب بھی ی کو مفتوح ہی سمجھتی تھی، ان کی کلیات میں ۵ جگہ مفتوح نظم ہوا ہی اور ایک جگہ بھی مکسور نہیں بندھا: 'و زیبای میخوارہ نیر دمد' ص ۱۱۹

'نامہ بنازد بخویش کز اثر فیض مدح — لفظ ز بس روشنی تابش نیّر گرفت' ص ۲۵۲
'نگہہ خشم گبنش از تیزی — نور از روی نیّر اندازد' ص ۲۳۱
'صد آفتاب تواں ساختن بہ بازیچہ — ذرہ کہ بود در ضیای نیّر من' ص ۳۲۲
'آفتابی و شیر مرکب تست — آسمانی و جبہہ نیّر تو' ص ۳۳

کلیات کی اشاعت اکی مصحح غالب کی شاگرد رشید ضیاء الدین احمد خاں تھی، اس کی سرورق میں ان کی تخلص نیّر کی ی پر زبر دیا ہوا ہی، اور انھوں نی کم از کم دو جگہ اسی مفتوح باندھا بھی ہی: آثار الضادید اشاعت ا ص ۱۶۲۔ حواشی مکاتیب ص ۳۰ (۱۷) "اصلاح بین الذاتین" (عود ص ۱۳۰) جیسا کہ نظم طباطبائی نی لکھا ہی اس کی جگہ اصلاح ذات البین چاہیی مقدم الذکر فارسی میں میری نظر سی نہیں گزرا، مؤخر الذکر فارسی میں بھی مستعمل ہی: 'باصلاح ذات البین قدم درمیاں نہد، گرگ را با میش الفت.. دہد' مرز ص ۱۴۵۔ تاریخ المعجم ص ۱۱۷ + عالم ص ۵۸۳۔

(۱۸) غالب نی کئی جگہ "بہ والا خدمت رفعات درجت" لکھا ہی: مآثر ص ۱۹، مکاتیب ص ۸ 'رفیع الدرجت' کی جگہ 'رفعات درجت' غلط محض ہی عجب نہیں کہ غالب نی خاقانی کی شعر ذیل میں 'درجات رفعت' دیکھا ہوا اور اس کی جگہ حافظی

میں رُفعات درجت، رہ گیا ہو:

'بودم چو یکی دقیقۂ خرد عمرِ زی درجات رفعتم برد، تحفہ ص ۱۹۷۔

(۱۹)، ماَثر میں "اجلّہٰ بدیہات" ہے (ص ۲۵ اور اس کا حاشیہ ص ۶۹) ہے، پا اس کے قطع نظر کہ میں نے حواشی ماَثر میں کیا لکھا تھا اجلای بدیہیات چاہیے اور یہی روضۂ میں ہے: "ایں معنی از اجلی بدیہیات می نماید" ص ۶۔

(۲۰) تقریظ کے معنی بعض کتابوں میں زندوں کی مدح لکھے ہیں، لیکن دوسری کتابوں سے پتا چلتا ہے کہ زندوں کی تخصیص درست نہیں۔ غالب لکھتے ہیں: "لغت عربی عبارتی را تقریظ نام نہند کہ کتاب را بداں انجام دہند۔ آنچہ من نبشتہ ام تقریظ است نہ دیباچہ، (ک ن ص ۱۷) اس کی تصدیق کہیں سے نہیں ہوتی۔ غالب نے قاطع کی اشاعت اکا جو خاتمہ تحریر کیا ہے اسے بھی تقریظ کہا ہے۔ مصنف خود اپنی کتاب کے بارے میں کچھ کہے تو خواہ وہ ابتدا میں ہو یا انتہا میں، اسے تقریظ نہ کہنا چاہیے۔ (۲۱) فارسی زبان اعراب کی لونڈی ہے۔ قاموس ا ص ۱۰۲ میں ہے: العرب.. مؤنث وھم سکان الامصار او عام والاعراب منھم سکان البادیۃ لا واحد لہٗ۔ غالب اعراب کو عرب کی جمع سمجھے ہیں اور یہ غلط ہے (۲۲) در باب محاورہ استشعار فرمودہ اند، ماَثر ص ۱۳ استفسار کی جگہ استشعار کا استعمال غلط ہے۔ استشعار کے معنی زوزنی نے "در دل گرفتن بیم" لکھے ہیں۔ "استشعار، نامردم را از تو استشعاری نباشد" بلخی ص ۷۹، وصاف ص ۹۹، ملل ص ۲۰۰، مستشعر: "زجود دست گہربار اوست مستشعر" کمال مط ص ۶۱، "خائف و مستشعر" غازانی ص ۸۲، نگارستان ۱۷۹، مطلع ۵۰۔ (۲۳) غالب نے تمطّی کے معنی جماہی بتائے ہیں دک ص ۲۰ احمد نے اعتراض کیا ہے کہ تمطی انگڑائی ہے جماہی نہیں، مگر غالب نے اس کا کچھ جواب نہیں دیا (۲۴) براز کو جو پاخانہ کہتے ہیں غالب نے اسے تسمیۃ الظرف بالمظروف کہا ہے (تیغ ص ۱۸) مگر براز مظروف نہیں مظرف ہے (شمشیر ص ۶۷) (۲۵) غالب نے اعتذار کی جگہ استعذار لکھا ہے (عود ص ۱۴۶) استعذار عذر کرنا نہیں، کسی سے یہ چاہنا ہے

کہ وہ اعذر کری ٭ ٭ (۲۶) ایں خطای دومست . . در تخطیۂ حقیقت یک لفظ دک صہ۳۱ تخطیہ غلطی کرنا یا غلط فہمی میں مبتلا ہونا نہیں، غلطی کا پکڑنا ہی (۲۷) اجنہ جنین جن کی جمع لکھی ہی دک صہ۱۱۸ مگر یہ جنین کی جمع ہی ٭ ٭ (۲۸) عسس المحققین (عود صہ۱۵۴) عسس عاس کی جمع ہی مگر فارسی میں بہ طور واحد مستعمل ہی۔ عربی ترکیب میں عاس ہی چاہیے۔ (۲۹) غالب نے معترض علیہ کی جگہ معترض (بہ فتحۂ ر) لکھا ہی ماآثر صہ۲۶ (۳۰) غالب نے ناواقفیت کی وجہ سے حسب ذیل عربی الفاظ دستنبو میں استعمال کیے ہیں: زمزمہ صہ۵ + (اس شکل میں یہ شبہہ عربی ہے، لیکن زمزم بھی جو شاہ نامۂ فردوسی میں ہے عربی ہے یا نہیں، اس کے بارے میں اس وقت کچھ کہنے سے قاصر ہوں)۔ غوغا صہ۱ +، ماتم صہ۱۱ +، ہنر بر صہ۲۷ (گذشتہ صدی اور اس صدی کے کچھ ایرانی کتابوں میں زای فارسی سے ملتا ہی، لیکن یہ صحیح نہیں، تمام عربی کتب لغات میں موجود ہے اور کسی نے اسے معرب نہیں لکھا۔ جاہ صہ۳۱ +، آب و ہوا صہ۷۶۔ (آب نہیں، ہوا عربی ہے۔)

۷۔ اردو: ایک زمانے میں غالب نے اپنے دیوان اردو کے متعلق کہا تھا:

نیست نقصاں یک دو جزو است از سواد ریختہ ۔۔۔ کاں وژم برگی ز نخلستان فرہنگ من است
فارسی بیں تا بہ بینی نقشہای رنگ رنگ ۔۔۔ بگذر از مجموعۂ اردو کہ بیرنگ من است

دیوان صہ۱۴

لیکن وہ وقت بھی آیا جب وہ اپنے احباب سے کلام ریختہ کی داد ان الفاظ میں طلب کرنے لگے:

(الف) "داد دینا اگر ریختہ پایۂ سحر یا اعجاز کو پہنچے تو اس کی یہی صورت ہوگی یا کچھ اور شکل؟" نادرات صہ۱۲۔ (ب) "بھائی خدا کے واسطے غزل کی داد دینا۔ اگر ریختہ یہ ہے تو میر و میرزا کیا کہتے تھے؟ اگر وہ ریختہ تھا تو پھر یہ کیا ہے؟" صہ۲۶ نثر اردو کی فرمایش پر ایک جگہ اُنھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ "میرا اردو بہ نسبت اوروں کے اردو کے فصیح ہوگا"۔ خطوط صہ۳۹۱ مگر یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ اُنھوں نے

کبھی اردو کی محققانہ واقفیت کا دعویٰ نہیں کیا، جس کی وجہ ظاہر ایہی ہو کہ وہ اس زبان ہی کو حقیر سمجھتے تھے۔ ان کی نظم و نثر کی بلند پایگی سے انکار نہیں، لیکن یہ حقیقت ہو کہ ان کے یہاں ایسے سقم پائے جاتے ہیں جن سے ایک محقق زبان شاعر کا کلام خالی ہونا چاہیے اور تلامذہ کو وقتاً فوقتاً جو ہدایتیں ان کی جانب سے ہوئی ہیں، وہ بھی کبھی کبھی صحیح راہ دکھانے کی بجائے گمراہ کرتی ہیں۔ استقصا کی ضرورت نہیں، میں محض چند مثالوں پر اکتفا کروں گا:

(الف) "غیر کیا خود مجھے نفرت مری اوقات سے ہے" دیوان اردو یہاں مری کی جگہ اپنی چاہیے (ب) "اشعار . . درست ہو گئے . . اور اصلاح اور اشارے اور فوائد جیسا کہ میرا شیوہ ہے عمل میں آیا" خطوط ص۵ فعل میں فوائد کی رعایت سے آئے ہونا چاہیے۔ اس سے قطع نظر، اصلاح عمل میں آئی ٹھیک اور اشارے عمل میں آئے بھی بے تکلف صحیح، لیکن فوائد عمل میں آیا چہ معنی دارد؟ (ج) "میں طبیب نہیں مگر تجربہ کار ہوں" خدا جانے اور طبیب نہ جانے کیا سمجھے ہوں گے کہ کیا تھا، میرے نزدیک بہ اشتراک معدہ و قلب یہ مرض طاری ہوا تھا" مکاتیب ص۴۵۔ غالب طبیب ہونے کے مدعی نہیں، بل کہ صراحتہً اس سے انکار کرتے ہیں، "لیکن" اور . . کیا تھا "میں" "اور" کے بو محل اضافے نے ان کے منشا کے خلاف انھیں اطبا میں شامل کر دیا (د) "تئیں کا لفظ متروک اور مردود قبیح غیر فصیح، یہ پنجاب کی بولی ہے، مجھے یاد ہے کہ میری لڑکپن میں ایک اصیل ہماری ہاں نوکر رہی تھی وہ تئیں بولتی تھی تو بیبیاں اور لونڈیاں سب اس پر ہنستی تھیں" خطوط ص۱۸۳ پہلے میرا خیال تھا کہ تئیں کتابت کی غلطی ہے، لیکن جب مکاتیب کی اشاعت ۲ (ص۹۹) میں ان کی یہ ہدایت دیکھی کہ "تئیں نہ لکھا کرو"، تو یقین آیا کہ عبارت زیر بحث میں تئیں ہی ہے۔ تئیں پنجاب کی خاص بولی نہیں، کلیات ولی مرتبۂ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ص۲۳ میں موجود ہے اور شعرائے دہلی میں آبرو سے لے کر رنگین (متوفی ۱۲۵۱ھ) تک کے یہاں ملتا ہے، مصرع رنگین "ہر ملاقات میں کہہ کب تئیں میں تجھ سے لڑوں"، مجموعۂ نغز ۱ ص۲۸۲۔ خود

غالب اور ذوق اور غالباً مومن کے یہاں یہ لفظ نہیں آیا، اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان شعرا کے متروکات میں تھا، لیکن تاریخی حیثیت سے یہ بالکل غلط ہے کہ غالب کے لڑکپن میں اس کے استعمال پر بونڈیاں تک ہنستی تھیں۔ یہ بھی واضح رہے کہ آزاد، حالی، سید احمد خاں وغیرہ نے بےتکلف اسے برتا تھا۔ (۸) غالب فارسی کی طرح اردو میں بھی نے پیر کے استعمال روادار نہ تھے اور وجہ وہی جو باب ۵ میں نقل ہوئی ہے۔ ان کے سوا شاید ہی کوئی شاعر ہو جو اسے غلط سمجھتا ہو، سودا، میر، مصحفی، جرأت، ناسخ، معروف، ظفر سب کے یہاں پایا جاتا ہے اور لطف یہ کہ غالب نے ظفر کی ایک غزل کی جس میں یہ لفظ آیا ہے تضمین بھی کی ہے۔ ظفر کا مصرع جس میں نے پیر موجود ہے یہ ہے: "تیری نگاہ اے بُتِ بے پیر پھر گئی" (تضمین غالب غ ص۱۰۲)۔ (۹) غالب نے ٹھیک کہا ہے کہ تیمور کا اصلی تلفظ تمر بہ کسرۂ تا وضمۂ میم ہے، لیکن اس بنا پر ان کا اپنے ایک شاگرد کے مصرع: "رشک کھانے لگے مرقد میں امیر تیمور" کو نظری کر دینا صحیح نہیں (مکاتیب ص۱۰۴)۔ اصل چیز رواج ہے اور اردو میں تیمور کو تمر بولنے والے شاید ہی نکلیں۔ شعر میں تمر باندھنے والے بھی کم ملیں گے۔ فارسی میں دونوں طرح رائج ہے۔ قدسی کا مصرع ہے: "رسا یند بر خود تیمور تیغ" ص۱۱۶، اشرف معاصر عالم گیر کا مصرع ہے: "پرتو دودمان تیموری" ص۲۴۲۔ طرہ یہ کہ غالب اسی شاگرد کو ایک مطلع عطا کرتے ہیں، جس میں یہ مصرع ہے: "دودۂ چنگیز میں جیسا کہ قاآں ہوا" (مکاتیب ص۱۰۳)۔

۸۔ ترکی و مغلی غالب ترکی سے کامل ناواقفیت کے مقر ہیں، دک ص۵۵، لیکن باوجود اس کے کہ وہ بہ کثرت الفاظ کی اصل سے بحث کرتے ہیں اور انھوں نے دستنبو خالص فارسی میں جو قبل استیلائے عرب ایران میں رائج تھی، لکھنے کا دعویٰ بھی کیا ہے، لیکن ترکی و مغلی کتب لغات کی طرف رجوع کرنے کی ضرورت کا انھیں احساس نہیں ہوا، نتیجہ یہ ہے کہ بے بنیاد باتیں ان کے قلم سے نکل جاتی ہیں، اور ترکی یا مغلی الفاظ فارسی سمجھ کر کام میں لاتے ہیں۔ (الف)

"تومان.. لفظ ترکیست و در تحریر ترکی اعراب بالحروف رسم است.. ہر آئینہ تومان نویسند و تُمن خوانند.. و تُمن در ترکی بیست را گویند" دک صفحہ ۵۶۔
یہ بات غالب نے کسی خط میں سرسری طور پر نہیں لکھی، ایک مدت کی غور و فکر کے بعد قاطع میں درج کی ہے۔ قزوینی نے مقدمہ جوینی میں لکھا ہے: "تومان ترکی بمعنی عدد دہ ہزار است، قاموس عدن.. در تسلیۃ الاخوان (مصنفہ جوینی) بشش صد تومان زر کہ شش ہزار ہزار دینار باشد" صفحہ ۱۵۔ اس کی تصدیق اور ذرائع سے بھی ہوتی ہے۔ تومان کے اور معانی بھی ہیں جن کا ذکر ضروری نہیں۔
(ب) "سیلاب چیں ایک لفظ ہے ہندیان فارسی داں کا، اصل لغت چلپچی ہے اور یہ.. ترکی ہے" عود صفحہ ۱۶۲۔ فضل اللہ کی لغات م میں چیلاپچی مرقوم ہے جس کا تلفظ چلپچی ہے۔ صاحب غیاث نے لکھا ہے کہ "مردم از نا واقفی چلپچی گویند" صفحہ ۲۱۳۔ سیلاب چیں فارسی میں میں نے کہیں نہیں دیکھا۔ طہماسپ صفحہ ۷۷ میں سلبچہ البتہ نظر سے گزرا ہے، چلپچی ہی کی ایک شکل ہو تو عجب نہیں۔ (ج) پنج آہنگ کی فہرست مفردات فارسی میں حسب ذیل الفاظ ملتے ہیں جو ترکی یا مغل ہیں: اداش، اکدش، ترخان، قلاوز۔ (د) دستنبو کی خالص فارسی میں جو ترکی یا مغلی الفاظ شامل ہیں ان کی نامکمل فہرست یہ ہے: یورش صفحہ ۵۸، اردو صفحہ ۱۸، تمغا صفحہ ۱۴+، یغما صفحہ ۲۱+، یام صفحہ ۳۸+، پرچم صفحہ ۶۸، جلو صفحہ ۱، ساچمہ صفحہ ۱۳۔ نوکر صفحہ ۳۰، جرگہ صفحہ ۶۵۔

۹۔ توافق لسانین جہاں تک میرا علم ہے فارسی و ہندی کے توافق کی بحث سب سے پہلے آرزو نے چھیڑی تھی۔ آرزو سنسکرت جانتے تھے یا نہیں۔ اس کے متعلق میں قطعی طور پر کچھ کہنے سے قاصر ہوں، لیکن وہ برج بھاشا سے یقیناً واقف تھے۔ آرزو کی مراد توافق سے یہ تھی کہ ہند و ایران میں قدیم سے کچھ الفاظ ایسے چلے آتے ہیں جو صورت و معنیٰ میں یک ساں یا مشابہ ہیں، اور جن کے متعلق یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اصلاً ایک ملک کے ہیں جس سے دوسرے نے انھیں لیا ہے۔ آرزو یہ جانتے تھے کہ ایسا ہے مگر یہ نہیں بتا سکتے تھے کہ ایسا کیوں ہے۔ آرزو

نے فارسی و عربی اور ہندی کے توافق کا بھی ذکر کیا ہے اور اس سے صاف ظاہر ہے کہ اس سے ان کی کیا مراد ہے۔ آرزو کے شاگرد بہار نے بھی کہیں کہیں توافق لسانین کی طرف اشارہ کیا ہے، اور معاصرین غالب میں صہبائی نے گلستانِ سخن میں اس کا ذکر کیا ہے اور اس کی مثالیں دی ہیں۔ غالب اردو کے سوا کوئی ہندی زبان نہ جانتے تھے، زبان علمی ہند (سنسکرت) کے متعلق ان کا یہ اقرار بھی موجود ہے کہ میں اس کا علم نہیں رکھتا (دک صہ ۵۹)۔ آریائی لسانیات سے متعلق اہلِ مغرب کی تحقیقات سے بھی غالب کو آگاہی حاصل کرنے کا موقع نہ ملا تھا، مگر ان تمام باتوں کے باوجود حالی کا دعویٰ ہے کہ وہ سنسکرت و فارسی کے متحد الاصل ہونے سے واقف تھے، اور یہ واقفیت انھیں عبدالصمد کی بہ دولت حاصل ہوئی تھی (یادگار صہ ۱۶)۔ میں عبدالصمد کے وجود خارجی کا قائل نہیں، لیکن اگر وہ ایک فرضی شخص نہ بھی ہوتا جب بھی اس کے لیے سنسکرت و فارسی کے متحد الاصل ہونے کا علم رکھنا ممکن نہ تھا۔ قدیم ایرانی زبانوں سے متعلق اس کے حوالے سے غالب نے جو کچھ لکھا ہے وہ اس کے جہل کی اچھی طرح پردہ دری کر رہا ہے، سنسکرت یا اہلِ مغرب کی تحقیقات سے اس کا آگاہ ہونا خود غالب نے بھی کہیں نہیں لکھا۔ کمال یہ ہے کہ حالی جس امر سے غالب کی واقفیت پر نازاں ہیں، اس سے باخبری کا انھوں نے کبھی کنایتہً بھی دعویٰ نہیں کیا۔ قاطع میں توافق کی خاص بحث اشاعت ۲ کے ۳ ½ صفحوں میں ہے۔ بعض الفاظ سے متعلق غالب کا بیان بہ طور نمونہ درج کیا جاتا ہے:

(الف) 'فرتاب و پرتاب در ہر دو زبان بمعنی بزرگی و قدرت و کرامت' صہ ۱۴۹ (ب) 'فرشاد و پرشاد ہم در پارسی قدیم و ہم در ہندی قدیم ترجمۂ تبرک' (ج) 'مہماں در فارسی ترجمۂ ضیف و در ہندی ترجمۂ ضیافت است بل کہ در فارسی نیز بمعنی مصدری' (د) 'سر یر در ہر دو زبان بمعنی جسم و کالبد است' صہ ۱۵۱

غالب نے فرتاب و پرتاب اور فرشاد و پرشاد کا ذکر اس طرح کیا ہے کہ گویا انکی

نزدیک ف ہندی قدیم میں بھی ہے، حال آں کہ ہندوستان کی کسی زبان میں (باستثنائے اردو) کوئی حرف ایسا نہیں جس کی آواز ف کی ہو۔ فرتاب دساتیری ہے، پرتاب کے فارسی میں ہرگز وہ معنی نہیں جو غالب نے لکھے ہیں۔ فرشاد و پرشاد نہ فارسی ہیں نہ دساتیری، خدا جانے غالب کہاں سے لائے۔ جہاں سنسکرت میں مہاں بدوں نون غنہ ہے اور یہ عظمت وجلال، قوت، اور انکے مماثل معانی کے لیے آتا ہے، ضیافت سے اس کا کچھ تعلق نہیں اور تعظیم وتکریم سے بھی اس کا سروکار نہیں۔ ہندی میں عظمت وجلال کے علاوہ تعظیم وتکریم بھی ہے، لیکن ضیافت اس میں بھی نہیں۔ سریر یا شریر بہ معنی جسم فارسی ادب یا فرہنگوں میں میری نظر سے نہیں گزرا، نہ معلوم غالب کو کہاں ملا۔

۱۰۔ فنون ادبیہ حالی لکھتے ہیں: "غالب کی نظم ونثر اردو فارسی کے دیکھنے سے کبھی اس بات کا خطرہ تک دل میں نہیں گزرتا کہ یہ شخص عربیت اور فن ادب سے ناواقف ہوگا۔۔ فن عروض میں بھی ان کو کافی دستگاہ معلوم ہوتی ہے۔ اکثر بڑے بڑے نامور شعرا کو دیکھا اور سنا گیا ہے کہ۔۔اس فن سے محض ناآشنا ہوتے ہیں۔۔ مرزا کا ایسا حال نہ تھا، چناں چہ فارسی اردو میں متعدد غزلیں اور نیز ایک آدھ فارسی قصیدہ ایسی ٹیڑھی بحروں میں انھوں نے لکھا کہ اکثر موزوں طبع بغیر واقفیت عروض کے ان بحروں میں نہیں چل سکتے۔" یادگار ص ۶۱

غالب کی عروض دانی کے بارے میں حالی کا قول صحت سے دور ہے۔ یہ خلاف واقعہ ہے کہ انھوں نے کسی مشکل بحر میں قصیدہ کہا ہے۔ ان کی چند غزلیں مجتث مثمن مخبون اور منسرح مثمن مطوی منحور یا مجدوع میں ضرور ہیں، مگر یہ اوزان فارسی میں کثیر الاستعمال ہیں اور ان میں شعر کہنا چنداں دشوار نہیں۔ امور ذیل غالب کی عروض دانی کی طرف سے سوءظن پیدا کرتے ہیں: (۱) غالب کا رمل مثمن مخبون (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن) کو ہزج مثمن سالم کہنا اور اسے ایک نئی بحر بنانا (مکاتیب ص ۱۵)، حال آں کہ یہ عروض فارسی کی تمام متداول کتابوں میں موجود

ہے، اور سیکڑوں برس سے شعرا اس میں طبع آزمائی کرتے آتے ہیں۔ اور شاعروں سے قطع نظر صرف رومی کے دیوان میں اس بحر کی ستر اسی غزلیں ملیں گی۔ (صرف ردیف دہی سات غزلیں ہیں از آں جملہ: "چو سحر گاہ ز گلشن بُت عیار برآمد" الخ، ص۲۶۳) (۲) غالب کے ایک مصرع: "دل رک رک کر بند ہو گیا ہے غالب" کا ناموزوں ہونا۔ (۳) غالب کا ایک موزوں مصرع: "چشم مخالفاں بیازن بہ تیر" کو ناموزوں کہنا (تیغ ص۱۴ و ۳۱ تفاصیل مآثر ص۱۲۱)

فن قافیہ کی بھی وہی کیفیت ہے جو فن عروض کی ہے۔ بنائے قافیہ حرف روی پر ہے اور یہ آخری حرف اصلی یا اس کے قائم مقام کو کہتے ہیں، لیکن یہ بات غالب کو معلوم نہ تھی گرفت کی بحث (باب ۵) میں دکھایا جا چکا ہے کہ غالب گرفت کی ف کو جو حرف قید ہے روی سمجھتے تھے۔ خاقانی کے ایک شعر سے جس میں گرفتہ رفتہ کا قافیہ آیا ہے غالب نے فتحۂ را کو ثابت کرنا چاہا تھا، حال آں کہ جیسا پہلے لکھ چکا ہوں گرفتہ میں روی حرف وصل سے مل کر متحرک ہو گئی ہے اور اس لیے ر کی حرکت داخل قافیہ نہیں۔ انھوں نے اشعار ذیل کو فتحۂ تائے آتش کے ثبوت میں بھی پیش کیا ہے (دک ص۱۵) اور یہ بھی اتنا ہی غلط ہے جتنا گرفتہ سے فتحۂ را کا ثابت کرنا:

مے کو ست حلوائے ہر غم کشی	ندیدہ بجز آفتاب آتشی
میانِ دو تن جنگ چوں آتش است	سخن چین بدبخت ہیزم کش است
در بیشۂ ما شیر وشی می باید	ما کور انرا عصا کشی میبا ید
از فقر رسیدہ بوریائے ما را	اندک نفتے و آتشی می باید

گشتہ و گشتہ کے قافیے کو غلط سمجھنے کا ذکر آ چکا ہے، اس سلسلے میں انھوں نے عماد کے ایک مطلع کے بارے میں جو کچھ اپنے ایک شاگرد کو لکھا ہے وہ بھی ملاحظہ طلب ہے (اردوئے معلّٰی ص۲۷) اس مطلع کا ایک قافیہ رفتن بالفتح اور دوسرا رُفتن بالضم ہے۔ غالب ایطا کی نسبت لکھتے ہیں: "الف فاعل.. الف نون جمع کا.. الف نون

حالیہ مطلع میں آپڑے تو ایطائے جلی ہے، اگر غزل یا قصیدے میں بتکرار قافیہ آپڑے تو ایطائے خفی ہے" (عود صلا۲) ایطائے جلی و ایطائے خفی میں یہ فرق غالب کے سوا شاید ہی کسی نے بتایا ہو اور خود غالب بھی تفتہ کو ایک خط میں اس کے خلاف لکھ چکے ہیں (اردوئے معلیٰ صلا۷) ۔ ایطا تکرار قافیہ کا نام ہے۔ مستند کتابوں میں جو قاعدہ درج ہے وہ یہ ہے کہ بیت مصرع کے مصرع اوّل کے قافیے کا اعادہ اگر نظم ایک بیت سے زیادہ کی ہو، تو بیت اوّل کے مصرع ثانی کو چھوڑ کر کہیں اور ایک بار ہونے میں مضائقہ نہیں۔ (ایطائے جلی اس صورت میں ہے کہ قافیوں کا ایک ہونا نمایاں ہو، مثلاً شہیداں و عندلیباں ۔ ایطائے خفی اس صورت میں ہے کہ قافیوں کا ایک ہونا زیادہ نمایاں نہ ہو جیسے مزدور و رنجور مختصر نظموں میں (بیت مصرع کے مصرع اوّل کے قافیے سے قطع نظر) ایطائے جلی سخت عیب ہے۔ اگر نظم طویل ہو تو دور دور پر اعادہ ہو سکتا ہے۔ اس معاملے میں بعض اصنافِ سخن میں نسبتہً زیادہ آزادی حاصل ہے۔ (تفاصیل المعجم، معیار الاشعار، رسالۂ جامی و رسالۂ عطاء اللہ میں ملیں گی۔)

۱۱۔ اخلاق غالب[۱۰۴] ان قوانین اخلاق کے پابند ہیں یا نہیں جن کی خلاف ورزی ایک جویائے حقیقت کے لیے ممنوع ہے، اس کا حال سطورِ ذیل سے معلوم ہوگا:

(۱) غالب ل ۱۱ میں ہوس کے متعلق لکھتے ہیں: "دکنی نے بہ واو مجہول لکھ کر جو بہ وزن طوس لکھا ہے یہ اس کا حمق ہے منشی جی.. ایک شعر ابن یمین کا بہ طریق سند لکھتے ہیں:

رزم بر بزم اختیار مکن   هست[۱۰۵] مارا بہ خود ہزاراں ہوس

.. فرہنگ لکھنے والوں نے یہ شعر مصنف کی زبانی نہیں سنا، دوسرا شعر بھی قطعے کا مرقوم نہیں جو ہم قافیے پر تصحیح اور تصدیق کی بنا رکھیں.. ابن یمین کا تین شعر کا قطعہ ہے، فقیر نے دیکھا ہے، مگر اب حافظے میں موجود نہیں، اس میں.. اوپر کے دو شعروں میں قوس اور فردوس قافیہ ہے، ہوس بر وزن کوس ہرگز نہیں۔"

ابن یمیں کے شعر زیر بحث کی نسبت دک (۱۲۷) میں یہ مرقوم ہے: "شعر ابن یمیں مطلع نیست، فرد بیست از قطعہ و قوافی این قطعہ قوس و فردوس است۔"

کلیات ابن یمیں دو یا تین جلدوں میں ایران سے شائع ہونے والا تھا، مگر جہاں تک مجھے علم ہے اب تک صرف ایک جلد چھپی ہے جو قطعات و رباعیات و مثنویات پر مشتمل ہے۔ اس جلد میں یا قطعات ابن یمیں کے ان مجموعوں میں جو ہندوستان میں طبع ہوئے ہیں "رزم بر بزم الخ" موجود نہیں۔ م میں اشعار ابن یمیں کے جو قلمی مجموعے ہیں، ان میں صرف ایک (کلیات م ۱۳۷) ایسا ہے جس میں شعر زیر بحث ملتا ہے، مگر یہ ایک غزل کا شعر ہے کسی قطعے کا نہیں، اور یہ غزل کلیات کے حصۂ غزلیات میں درج ہے۔

"ای دریغا کہ عمر شد بہ فسوس	از لبست ناستاندہ داد بہ بوس ۱۹۲
ساقیا گلشن از نسیم بہار	گشت آراستہ چو روی عروس
در قدح کن ز حلق بط خونی	ہم چو روی عقیق و خون خروس
رزم بر بزم اختیار مکن	ہست مارا بہ خود ہزار فسوس
ہرگز ابن یمیں عوض نہ کند	نغمۂ چنگ را بہ نغمۂ کوس"

ابن یمیں کا کوئی ایسا قطعہ جس کے قوافی ہوس فردوس اور قوس ہوں، وجود خارجی نہیں رکھتا۔

(۲) غالب کا عقیدہ ہے کہ آتش کی ت صرف مفتوح ہے؛ ان کے حریف اسکے مکسور ہونے پر بھی مصر ہیں۔ اس سلسلے میں رحیم نے ساطع میں ایک شعر نقل کیا ہے جس کے مصرع ۲ کے متعلق غالب فرماتے ہیں:

"اور اسی قبیل سے یہ مصرع: 'در خانہ بجز شعلۂ آتیش ندارم'، کہ جامع فرہنگ[۵۰۱۰۶] جہانگیری اس کو بہ تای قرشت مکسور و یای معروف سمجھ کر تحتانی کو مشبع جانتا ہے اور آتش بروزن تابش کا مدعی ہے۔ عیاذاً باللہ من سہو الافکار اس مصرع میں آتیش بہ مثناۃ تحتانی مفتوح ہے اور یہ مصرع استاد کے قطعے کا ہے، جس کے قوافی

عیش وطیش وجیش ہیں۔"

جہاں میں آتش یا آتیش کوئی لغت نہیں، بل کہ آتیش (بہ یا) کا تو کہیں ذکر ہی نہیں آیا، آدیش کی بحث میں جامع نے آتش کو اصلاً مکسور التا البتہ لکھا ہے۔ مصرع زیر بحث کس کا ہے، میں یہ بتانے سے قاصر ہوں۔ رحیم، احمد اور امین ان تینوں کے یہاں مصرع اول: "از بس کہ تنم سوختہ شد ز آتش فرقت" تو موجود ہے، لیکن کسی نے یہ نہیں بتایا کہ شعر کس کا ہے، احمد نے اتنا البتہ لکھا ہے کہ یکے از شعرای متقدمین نظم کردہ (مؤید ص۴۳)۔ قیاس کسی طرح اس کا مؤید نہیں کہ آتیش کے ساتھ کے دوسرے قوافی عیش وغیرہ ہیں، اس لیے کہ کسرۂ تا کی صورت میں اشباع سے آتیش بہ کسرۂ تا اور ت مفتوح ہو تو آتاش پیدا ہوگا۔ قطعہ جس کا ذکر غالب نے کیا ہے ہوتا تو غالب اسے ضرور پیش کرتے۔

(۳) غالب نے تیغ میں (ص۱۱) بڑی شد و مد سے صاحب مؤید پر اعتراض کیا ہے: "مؤید کے پانچویں صفحے میں ... مولوی جی .. ایک فقرہ لکھتے ہیں: 'غم گفتار پارسی زبان خورد'، بھلا 'غم گفتار پارسی زبان خورد'، کے کیا معنی؟ غم مترتب ہوتا ہے ہلاک پر، فوت پر، گفتار کا غم کیا؟ پھر گفتار بھی زبان بھی! یہاں مولوی کی فارسی دانی اور سخن رانی کی ٹھیک نکل گئی"۔ غالب نے احمد کی جو عبارت نقل کی ہے اس میں تحریف ہوئی ہے۔ ان کے اصلی الفاظ یہ ہیں جو سقم سے بالکل خالی ہیں: 'غم تباہی گفتار پارسی خورد'۔

(۴) غالب نے فارسی میں وجود ذال کی جو وجہ قاطع میں بتائی ہے وہ کسی قدر اختلاف کے ساتھ جہاں میں بھی موجود ہے اور احمد نے اسی سے لی ہے۔ غالب نے احمد پر اس کے سرقے کا الزام لگایا ہے۔ (تفاصیل کے لیے رجوع بہ ہرمزد فصل ۲)، حال آں کہ مؤید میں اقتباس جہاں کے قبل اور بعد علی الترتیب یہ الفاظ مرقوم ہیں: 'صاحب جہانگیری شیرازی چنین افادہ فرمودہ کہ'، 'تم۔ افاضتہ'، 'وہکذا فی الرشیدی وایضاً فی البرہان منقولاً عنہ'، ص۴۴۔ احمد پر تو کوئی اعتراض ہو ہی نہیں سکتا، صاحب

جہاں، تو دسویں اور گیارھویں صدی کا ایک مؤلف قاطع سے سرقہ کر سکتا ہے تو، یقیناً اس نے چوری کی ہے۔

(۷) غالب تیغ ص۱۵ میں لکھتے ہیں: "درفش کاویانی کے ۵ اصفحے میں تحت تنبیہہ در بارۂ لغت آہنگ جو کچھ لکھا ہے خلاصہ اس کا یوں لکھتا ہوں آہنگ را ماضی کشیدن قرار دادہ و برعایت توضیح لفظ یعنی کشید، برآں افزودہ سپس در فصل آہنگیدن آوردہ گفتہ مصدر آہنگ است کہ بہ معنی کشیدن باشد، بعد نقل عبارت میں نے برہان میں لکھا ہے کہ 'قاعدہ داناں حبۃً للہ چوں قاعدۂ استخراج ماضی بر افکندن نون مصدر است ہر آئینہ ماضی آہنگید خواہد بود نہ آہنگ'، مولوی نے مؤید .. کے ۸۳ اور ۸۴ صفحے کو سیاہی سے لیپ دیا ہے بارہ معنی آہنگ کے لکھے اور ہر معنی کی سند میں ایک شعر .. اس سے یہ معلوم ہوا کہ مولوی نے سب فرہنگوں کو دیکھ کر دس بارہ شعر نقل کیے ہیں۔ یہ تو سب کچھ ہوا لیکن میری اس فقرے کا جواب کہاں ہے کہ 'ہر آئینہ ماضی آہنگید خواہد بود نہ آہنگ'، سوال کا جواب نہیں اور خرافات ہزار در ہزار"۔

غالب کا یہ کہنا کہ احمد نے خرافات کا انبار لگا دیا ہے اور اصل اعتراض کا جواب دینے سے اعراض کیا ہے، حقیقت سے دور ہے۔ غالب نے قاطع میں صراحتہً لکھا تھا کہ آہنگ کے جو معنی برہان میں دیے ہیں، ان میں سے بیشتر محتاج بہ سند ہیں (دک ص۲۵)، گو اپنی عبارت کا وہ ٹکڑا جس سے یہ ثابت ہوتا انھوں نے نقل نہیں کیا۔ احمد سند کے اشعار پیش کرنے میں بالکل حق بہ جانب تھے۔ رہا آہنگ کا ماضی کشیدن ہونا تو اس کے متعلق احمد کا یہ اعتراف مؤید میں موجود ہے: " اگر از جامع است البتہ خطا کردہ است" ص۸۴۔

(۸) غالب نے قاطع کی پہلی اشاعت میں لکھا تھا: "مہتممان کارگاہ انطباع جابجا حاشیہ ہا نگاشتہ اند اما ہمہ در اغلاط لغات عربی و چوں صاحب برہان .. در عربی نیز اعمی است لاجرم اغلاط بیشتر بجاست" لیکن یہ

صحیح نہیں کہ کل اعتراضات کا عربی لغات سے تعلق ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ محشّی کے ۸۱ ایرادات میں سے بیشتر کا عربی سے کچھ سروکار نہیں۔ مخالفین نے جب یہ کہا کہ قاطع میں بہت سی باتیں حواشی سے لی گئی ہیں، مگر ان کا حوالہ نہیں دیا گیا تو غالب نے اشاعت ثانی میں کئی جگہ اس پر اظہار طمانینت کیا کہ فاضل محشیان برہان بھی میری ہم خیال ہیں، اور عبارت مرقومۂ بالا میں 'ہمہ' کو 'اکثر' بنا دیا (دک ص۷۳) حقیقت سے کسی قدر انحراف اب بھی رہا، اور ایسے مقامات بھی رہے جہاں حواشی کا مطلق ذکر نہیں، گو زیر بحث امور سے متعلق حواشی موجود ہیں۔ غالب نے تیغ ص۱۰ میں اس سے انکار کیا ہے کہ اعتراض کا سرقہ ہو سکتا ہے (تفاصیل کے لیے رجوع بہ مآثر ص۴۲ و ص۴۰)۔

(۸) قاطع کی دوسری اشاعت کے لیے ایک نیا دیباچہ لکھا تھا، اس میں قاطع پر مخالفین کے اعتراضات کا ذکر کرتے ہوئے فرماتے ہیں: "حاشا کہ در ہیچ محل از عقیدۂ خویش رجوع کردہ باشم" ص۷ مگر نامۂ غالب میں وہ اعتراف کر چکے ہیں کہ "آویزہ اور افسوس کے بیان میں مجھ سے ۔۔ سہو ہوا ہے" (عود ص۱۴۵) (آویزہ و افسوس سے متعلق تفاصیل باب ۵ میں ملاحظہ ہوں)، اور انھیں دونوں پر موقوف نہیں، اور مقامات میں بھی انھوں نے صریحاً اپنی رای بدلی ہے، گو اس کا اعتراف نہیں کیا۔ ظاہر ہے کہ جس شخص نے صرف دوسری اشاعت دیکھی ہے، وہ اس سے واقف نہیں ہو سکتا۔ تبدیل رای کی مثالوں میں سے دو اور یہ ہیں:

(الف) برپروشاں کو 'اقصای ملک دکن' کے 'جینوں' کی زبان کہا تھا، مگر دوسری اشاعت میں یہ عبارت نکال دی، اور اس کے وجود کا اقرار کیا ہے دک ص۴۲) خشن خانہ کے بارے میں لکھا تھا کہ یہ خیش خانہ کی تصحیف ہے، اشاعت ۲ میں یہ موجود ہے، لیکن اتنا اضافہ کیا ہے کہ خشن خانہ اور خیش خانہ مختلف چیزیں ہیں (دک ص۶۵)

(۹) اروند مستعملۂ صاحب دساتیر کے معنی غالب نے صمد بتاتے ہیں (دک ص۱۸) اور احمد نے صراحتہً اس کی تردید کی ہے (مؤید ص۵۶) غالب نے تیغ ص۱۳۔

میں تحریر کیا ہے کہ میرا اور مولوی جی کا بیان ایک ہے۔ الفاظ میں تغیر بالمرادف ہو تو ہو۔ احمد نے شمشیر میں اس کی بجا تردید کی ہے۔

(۱۰) عبدالصمد محض ایک طرہ نہیں جس سے غالب نے اپنی دستارِ فخر کی زیبائش کا کام لیا ہو۔ اس ادعا کے باوجود کہ میرے علاوہ کسی کو فارسی کی تباہی کا غم نہیں، اُنھوں نے اپنے ذاتی قیاسات قاطع میں یہ کہہ کر داخل کیے ہیں کہ یہ باتیں عبدالصمد سے معلوم ہوئی تھیں (تفاصیل بہ مرزد)

(۱۱) غالب کا آبائی مذہب تسنن تھا (متفرقات ص۱۰۱) لیکن ان کی متعدد تحریروں سے ثابت ہے کہ انھوں نے اسے ترک کر کے تشیع اختیار کر لیا تھا۔ ان کا تشیع ممکن ہے کہ جمہور کے خلاف اس نوعیت کا ہو کہ اس میں تبرا نا روا ہو، لیکن ایسے اصحاب کو جن کے عقائد میں تبرا داخل ہے، انھوں نے ایسے خط لکھے ہیں جن سے ہم عقیدگی مترشح ہے۔ اس کے باوجود انھوں نے ایک فرمایشی مثنوی میں جس کی تصنیف سے اگر وہ چاہتے تو انکار کر سکتے تھے، لکھا ہے۔

فکر بغض صحابہ سودائیست　　　خاطر کفر را سویدائیست

متفرقات ص۱۴۵

رفض ماخولیائے خام آرد　　　صید دیوانگی بہ دام آرد　"

ایسے شخص کو ایک خالص علمی بحث میں، اپنے کو ایک کٹّر مذہبی آدمی کے رنگ میں پیش کرنا زیبا نہیں، لیکن قاطع کی اشاعت کے بعد جب لوگ برہان کی حمایت پر آمادہ نظر آئے، اور خود ان پر اعتراضات کی بوچھار ہونے لگی، تو عام مسلمانوں کی ہم دردی حاصل کرنے کے لیے انھوں نے محض اس بنا پر کہ اس نے آب دہ دست کے متعلق یہ لکھا تھا کہ "اشارہ بحضرت رسول صلوات اللہ علیہ است خصوصاً"، یہ کہنے میں دریغ نہ کیا کہ وہ پیمبر صاحب کی تذلیل کرتا ہے اور اس لیے مرتد ہے:

"سراسر نے پردہ اشرف الانبیا علیہ السلام کی تذلیل اور توہین ہے، اور جو پیمبر کو ایسا کہے وہ مجموع اہل اسلام کے نزدیک مرتد اور مردود و نے دین ہے، بل کہ

مخالفین بھی جو مسلمان اپنے پیمبر کو بُرا کہے اس کو برا جانیں گے۔ پیمبر کا آب دہ دست' نام رکھنے والا مورد لعنت اللہ وملائکتہ (کذا) والناس اجمعین ہے' (عود ص۱۵۱)

(۱۲) غالب نے قاطع میں پولہ کے معنی برہان کے حوالے سے 'خربزۂ مضمحل' لکھے تھے اور صرف یہ اعتراض کیا تھا کہ 'توافق لسانین' کا ذکر کیوں نہ کیا' جس سے صریحاً یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ برہان کے بیان کردہ معنی ان کے نزدیک صحیح تھے۔ دکش میں انھوں نے سابق عبارت میں کوئی ترمیم نہ کی' لیکن یہ اضافہ کیا: "ذنے بیچارہ تواقق لسانین راچہ داند کہ چیست۔ آنرا خود تفرقہ در ہندی و فارسی نیست۔ آنکہ جکھڑ (کذا) دجمدھر و گلہری و مہیشر را در ذیل لغات فارسی و عربی گنجاند اگر پولہ نیز نوشتہ باشد' گو بنویس۔ اما تخصیص خربزۂ مضمحل تماشا کردنیست،، (دکش ص۵)

پہلے تو اس کی شکایت تھی کہ پولہ کا ہندی ہونا بھی کیوں نہ لکھا' اضافے سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ یہ لفظ غالب کی رائے میں جمدھر وغیرہ کی طرح فارسی ہے ہی نہیں' اس لیے توافق لسانین کی مثال نہیں ہو سکتا۔ رہے لفظ کے معنی' تو پہلے اعتراض نہ تھا' اضافے سے یہ ٹپکتا ہے کہ 'خربزہ' ٹھیک ہے' لیکن 'مضمحل' کی قید غلط ہے۔ احمد نے قاطع کی اشاعت اکی عبارت کو دیکھ کر لکھا تھا:

"در لغات ہندی مثل دلیل ساطع و نفائس پولا بواو مجہول والف در آخر بہ معنی نرم ومیاں تہی بنظر آمدہ نہ نرم بہ خصوصیت میوہ و بر تقدیر اشعار نہ کردن بہ آں از آدم غیر ہندی وانگاہ در لغات فارسی ہرگز خطا نباشد،، ص۱۸۶

اسے دیکھ کر غالب نے تیغ میں یہ تحریر کیا:"۔۔ مولوی جی بخلاف دکنی بہ الف کہتے ہیں اور بہ معنی نرم و میاں تہی بتاتے ہیں۔۔ اور لغات ہندی میں بتلاتے ہیں۔ برہان والے کا طور یہی ہے کہ لغات ہندی درج کرتا ہے مگر حضرت کا فقرہ کہ 'بہ معنی نرم و میاں تہی بہ نظر آمدہ نہ نرم بہ خصوصیت میوہ'۔ یہاں تک تو مکذب قول دکنی ہے کہ بہ معنی خربزۂ مضمحل نوشت پس یہ تو میری سراسر خوشی

ہی خدا مولوی صاحب کی اس توفیق کو زیادہ کرے" صـ۲۳
احمد نے جیسا کہ انھوں نے شمشیر صـ۸۷ میں لکھا ہے ہرگز قول دکنی کی تکذیب نہیں کی۔ ان کے بیان کا ماحصل یہ ہے کہ ہندی میں ایک لفظ بولا بہ معنی نرم و میان تہی ہندی کتب لغات میں مندرج ہے۔ صاحب برہان نے لغات فارسی کی بحث میں اگر اس کا ذکر نہیں کیا تو وہ مورد اعتراض نہیں ہو سکتا۔ رہا فارسی بولہ تو اس کے متعلق سروری کا قول ہے کہ ماوراء النہر کی زبان میں 'خربزۂ مضمحل' کو کہتے ہیں جو کھانے کے قابل نہ رہا ہو۔

(۱۳) علمی مباحث میں غالب کے لہجے کا ذکر کیا چکا ہے اور یہ بھی دکھایا جا چکا ہے کہ غالب نے برہان اور احمد کی طرف ایسی باتیں منسوب کی ہیں، جن سے انھیں کچھ واسطہ نہیں۔ انھیں دونوں پر موقوف نہیں؛ اوروں کے ساتھ بھی غالب کا یہی رویہ رہا ہے، اور ہندوستانی فارسی دانوں کی تذلیل کا موقع ملے تو اس وقت اس کی فکر انھیں نہیں رہتی کہ حقیقت سے انحراف ہوتا ہے یا نہیں۔ اسکی بہت سی مثالیں ہیں، جن میں سے تین درج ذیل ہیں:

(الف) غالب ذکا کو غلام امام، شہید کے بارے میں لکھتے ہیں: "عید است بادہ شد فلک و ساغر آفتاب، خالصاً للہ فلک ظرف اور آفتاب مظروف ہے۔ یہ شخص ظرف کو مظروف اور مظروف کو ظرف ٹھہراتا ہے۔ اس کو کون مسلم رکھے گا؟ ..." اردوے معلیٰ صـ۳۸۰) دار المجانین کے باشندوں کے بارے میں نہیں کہہ سکتا، لیکن، یہ ممکن نہیں کہ کوئی معمولی سمجھ کا آدمی بھی یہ مصرع لکھے، اور اگر غالب نے کہیں اس طرح لکھا دیکھا تھا، تو اسے غلط کاتب پر محمول کرنا تھا جس کے وہ خود شاکی ہیں۔ شہید کا شعر کلیات مطبوعہ میں یوں ہے: صـ۱۲۰

"عید است و شیشہ شد فلک و ساغر آفتاب   از بادہ آفتاب تر او در آفتاب"

(ب) "کالپی کے نواب زادوں میں سے ایک صاحب قتیل کے شاگرد تھے، میں نے ایک خط قتیل کا ان کے نام کا دیکھا ہے، قتیل ان کو لکھتا ہے کہ جامہ گذاشتن بہ معنی

مردن مسلّم، لیکن، بہت احتیاط کیا کرو، موقع دیکھ لیا کرو جب لکھا کرو۔ میں کہتا ہوں کہ احتیاط کیا اور موقع کیا فلاں مرد بہاں جامہ گزاشت" عود ص۴۴

قتیل کے رقعات کا ایک مجموعہ خواجہ امامی نے جو کالپی کے نواب زادوں میں تھے تیار کیا تھا، اور یہ غالب کے حین حیات میں طبع بھی ہو گیا تھا۔ ذیل میں امامی کے نام کے ایک خط کا اقتباس دیا جاتا ہے؛ یقین ہے کہ یہی خط ہے جس کی طرف غالب کے خط میں اشارہ ہے:

"در خط شما لفظ جامہ گذاشتن در حق شخصی بود۔ آیندہ مذکورا وہیچ نباید نوشت۔ خبر ہای اراجیف از زبان عوام معتبر نیست، اگر چیزی دلالت بر عظمت و جبروت او داشتہ باشد مضائقہ ندارد، والاچہ ضرور، خصوصاً عبارتی کہ درو لفظ "جامہ گذاشتن" و مثل آں باشد بہ ہیچ صورت مناسب نیست۔ ہر چند ایں اصطلاح راکم کسی میداند، لیکن، بقرینہ دریافت میتواند شد۔ آیندہ اگر ہمچو چیزی بگوش تو رد بہتر اینست کہ ننویسید، چراکہ اگر اصلی دارد بعد دوروز شما ہم خواہید شنید و اگر دروغست نوشتن آں خالی از قباحت نیست واین ہمہ آفتہا در تصریح نام شخص است، اگر بہ کنایہ باشد ہیچ قباحتی ندارد" (رقعات مرزا قتیل مط ۱۲۵۷ھ ص۳۳ رقعہ ۱۶)

قتیل نے جامہ گذاشتن کے استعمال کے بارے میں صلاح نہیں دی، وہ یہ کہتے ہیں تم نے فلاں (ظاہرا سعادت علی خاں) کی وفات کی افواہ سن کر مجھے اس کی اطلاع دی ہے اور گو اس موقع پر جامہ گذاشتن کا محاورہ استعمال کیا ہے، مگر اس محاورے سے جو لوگ واقف نہیں وہ بھی مطلب قرینے سے نکال لیں گے۔ آیندہ سے ایسی بات خط میں نہ لکھا کرو۔ (ج) غالب پر ایک اعتراض کے سلسلے میں احمد نے مؤید میں (ص۱۰۱) لکھ دیا تھا کہ "غالب عربی مداں را غیاث گم کردہ باشد" غالب نے جواب میں اور تمام امور سے کامل طور پر قطع نظر کر کے صاحب غیاث کے بارے میں لکھا:

"اگر غالب جامع غیاث اللغات کو آدمی جانتا ہو تو وہ خود آدمی نہیں۔ ایک بار اس ... کو سراسر دیکھ لیا۔ جب دیکھا کہ ماخذ اس کا فن لغت میں چار شربت اور نہر الفصاحت ہے، کتاب پر اور مؤلف پر لعنت بھیجی۔ مدرس جی اتنا نہ سمجھے کہ جو میاں انجو کو نہ مانے گا وہ میاں جی غیاث الدین کو کیا جانے گا۔ باری جب رامپور جانے کا اتفاق ہوا اور وہاں کے صاحب زادگان عالی تبار اور رؤسائے نامدار سے ملاقاتیں ... رہیں تو اس شخص کا یہ حال معلوم ہوا کہ ایک ملاّے مکتب دار تھا نہ رئیس کا روشناس اور نہ اکابر شہر کا آشنا، ایک گم نام مکتب دار، تیغ ص۱۶۔

قزوینی نے مقدمۂ المعجم میں غیاث کو 'فرہنگ نفیس' کہا ہے، مگر اس کا ذکر محض ضمناً کیا جاتا ہے، کہنا یہ ہے کہ غالب نے اکابر رام پور کی زبانی جو کچھ لکھا ہے وہ نہ صحیح ہے اور نہ یہ ممکن ہے کہ انھوں نے رام پور میں سنا ہو، اس لیے کہ غیاث الدین' عزّت صاحب غیاث وہاں کے دو حکم رانوں، یوسف علی خاں اور کلب علی خاں کے استاد رہ چکے تھے، اور وہاں بڑی عزّت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے جیسا کہ انتخاب یادگار مصنفۂ امیر مینائی کے (ص۲۲۶) سے ثابت ہے۔ صاحب غیاث کی شاگردی کا اعتراف خود کلب علی خاں کی طرف سے سمجھنا چاہیے، اس لیے کہ انتخاب یادگار کا 'مادۂ تالیف'، بہ قول امیر خود مقدم الذکر نے مہیّا کیا تھا (ص۷) اور کتاب انھیں کی فرمایش سے لکھی گئی تھی۔

[۱۴ مئی ۱۹۵۲ء]

خاتمہ

فہرست علامات | ص = صفحہ ـــ = ورق + مقالے میں ہو تو یہ مراد ہے کہ کتاب میں اور اسناد بھی ہیں، غلطنامے میں ہو تو: اس پر مشعر ہے کہ جس غلطی کی نشان دہی کی گئی ہے وہ اور بھی ہے ÷ یہ اعتراض قبل بھی ہوا ہے ÷ غالب کی زندگی میں اعتراض ہوا مگر انھوں نے جواب نہ دیا × × ہندسے کتاب میں نہیں، مقالے میں ہیں، تو ان کا ذمہ دار میں ہوں۔

فہرست مخطوطات و مآخذ | (۱) فہرست مآخذ مکمل نہیں (۲) بعض کتب سے متعلق ضروری اطلاعات بوجوہ نہیں دی جا سکیں۔ (۳) کسی خطی نسخے کی بابت یہ نہیں بتایا گیا کہ کہاں ہے تو وہ لازماً میرے ہاں ہے (۴) مخطوطات و مطبوعات میں یہ فرق رکھا گیا ہے کہ مقدم الذکر کے ورق اور مؤخر الذکر کے صفحے کا حوالہ دیا گیا ہے۔ دو خطی نسخے: امامی و نگار اس سے مستثنیٰ ہیں (۵) ایک سے زیادہ حصے یا جلدیں ہیں تو نام کے بعد عموماً لفظ حصہ یا جلد مرقوم نہیں، صرف ہندسہ ہے، جیسے مغ ۸ (= ارمغان جلد ۸)۔ کوئی ہندسہ نام کے ساتھ فہرست میں آیا ہے تو وہ اس قاعدے سے مستثنیٰ ہے۔ (۶) کسی شاعر کے تخلص یا نام سے بشرطیکہ فہرست سے اس کے خلاف معلوم نہ ہوتا ہو، اس کا دیوان یا کلیات مراد ہے، اور ان دونوں میں عموماً فرق نہیں کیا گیا: آتش آتشکدہ، آذر طک ۱۲۴۹ھ آذری جواہر الاسرار م آئینہ، سکندری طع ابطال البطال ضرورت م ابن بی بی سلاجقہ، روم کی تاریخ طی ابن حسام خاور نامہ م ۱۷۸ ابن یمین م ۱۳۷ وطا اثر شفیعائے اثر م اثیر اثیر اومانی م اختیارات اختیارات بدیعی م ۹۶۸ ون ۱۸۸۸ھ اسدی گرشاسپنامہ طا اسدی ایضاً طی اسرار نامہ شامل عطار اسیر جلال اسیر ن ۱۲۹۷ھ اشتر نامہ شامل عطار مگر یہ مثنوی دراصل عطار کی نہیں اشرف م ۳۶۸ و م ۱۹۱۴ (صرف ص ۲۶۴) اعجاز

اعجاز خسروی ن ۱۲۹۳ھ المعجم المعجم فی معاییر اشعار العجم طی امامی امامی ہروی انشای طاہر وحید
طل ۱۲۶۰ھ الوزی م ۲۵ ون اوحدی م ۴ ۱۳ بدیعۃ الودیعہ شامل حزیں برزو برزونامہ
کی کئی ہزار اشعار ش ۴ کے آخر میں ہیں۔ مکمل مثنوی جوش سے بھی طویل تر ہے، کا ما میں ہے برہان
برہان قاطع مطبع طی مبنی بر نسخہ عبدالمجید بستی کتاب المصادر م ۸۲۲ بلخی فارسنامہ ابن البلخی
طی بلعمی تاریخ طبری فارسی ن ۱۹۱۶ھ بناکتی تاریخ بناکتی بوستاں شامل سعدی بہار
بہار عجم ن ۱۹۱۵ھ بیہقی تاج المصادر م بی بی ربہ ابن بی بی پریشاں طب ۱۳۰۶ھ پژدوا
اردو اویرافنامہ کا ما پژدو ۲ چنگر نگہاچہ نامہ کا ما پیکر ہفت پیکر ن ۱۸۸۶ھ تاریخ ابوالخیر
خانی م تاریخ المعجم از فضل اللہ ط لاہور ۱۸۸۴ھ تاریخ طاہر وحید م ۵۲۳ تاریخ نامہ
ہرات طلک تحفہ تحفۃ العراقین ن ۱۲۸۴ھ تحفہ سامی م ۶۸۲ تذکرۃ الاولیا م ۶۵۹
دصرف ص ۴۶۹) وم ۶۶۰ تذکرۃ الملوک طی تذکرہ عطار ربہ تذکرۃ الاولیا ترجیعات
شامل سعدی تسلیم تسلیم شیرازی تیغ تیغ تیز جام جم از اوحدی طجا ماسپی مرتبہ مودی جامع
جامع برہاں طا جامع التواریخ طی جامی م ۱۸۰ ون ط جدید جوینی تاریخ جہانگشا جو
طی جہاں فرہنگ جہانگیری جہانگشای نادری طب ۱۲۶۵ھ چراغ ہدایت غیاث کے ساتھ
ط حافظ مطبع حیدری ۱۲۸۹ھ حدائق السحر از رشید وطواط طا جدید حدیقہ حدیقۃ الحقیقت
از سنائی م ۱۸ و طلک ۱۹۱۰ھ حزیں م ۴۰۷ ون ۱۸۹۳ھ حسام ربہ ابن حسام حیرتی بہجۃ
المباہج از حیرتی م ۲۳۵ خاقانی ن ۱۹۰۸ھ خالص امتیاز خاں، خالص م خسرو م ۱۲۵
خسرو شیریں از نظامی طب ۱۲۶۶ھ خطوط خطوط غالب خمسہ خسرو م ۱۲۸ دت ترجمہ
و تفسیر دساتیر دستنبو طبع اول دستنبو اس نسخہ کے حواشی میں معانی خود غالب کے ہاتھ
کے لکھے ہوئے ہیں ربہ رغ دک درفش کاویانی دولت تذکرۃ الشعرا از دولت شاہ طی ذخیرہ
ذخیرہ خوارزمی م ۹۶۲ رر جوع رار و حکی تفسیر زاہدی م راوندی تاریخ آل سلجوق طی ساکہ
عبدالکریم از غالب ربہ معاصر ۲ رشیدی فرہنگ رشیدی طلک رموز رموز حمزہ طا روضہ
روضۃ الصفا طب ۱۲۷۱ھ رومی ن ۱۹۱۷ھ رونی ابو الفرج رونی طا زاکانی عبید زاکانی
کی منتخبات ط برلن زلالی محمود و ایاز ن ۱۸۹۰ھ ساطع ساطع برہان سام سامنامہ م ۱۲۹۹

سامی سامی فی الاسامی ۲۰۰۹ ساوجی ریاض الصنائع از الفتی ساوجی م سبد سبد چین ط
اوّل سبک سبک شناسی از ملک الشعرا بہار طاسروری فرہنگ سروری نسخ م سعدی
طب ۱۲۶۷ھ باہتمام ایرانیاں سفر السعادت م ۱۱۸۵ سقا بہرام سقا ۱۴۱ ۲ سکندر
بحری سکندر نامۂ بحری ن ۱۲۸۲ھ سلسلہ سلسلۃ الذہب از جامی م ۱۸۵ ا سلمان سلمان
ساوجی م ۱۸۸۵ (صرف ص ۵۲۳) م ۲۳۷۳ سلیم م ۳۱۱ سنائی م ۲۲ د طب غ ایات
و قصائد ہر دو ش شاہنامۂ فردوسی ن ۱۸۸۴ھ ش خ ایضاً ایرانی نسخہ سال اختتام
۸۶۹ھ شرف شرفنامہ نسخ م شفائی م ۳۰۰ شمشیر شمشیر تیز تر شہریار شہریار نامہ م
۱۷۹۸ صائب ن ۱۲۹۷ھ صادر طب صد در بندہش صد در کے ساتھ طض مکتوب غالب
بنام ضیاء الدین خاں ر بہ غ ط طبع طا طبع ایران طالب م ۲۹۲ طالب ام ۲۹۴ طاہر
وحید ربہ تاریخ طب طبع بمبئی طبر تاریخ طبرستان وغیرہ از ظہیر الدین مرعشی طاروس
طبقات طبقات ناصری طک طع طبع علیگڑھ طغرا م طک طبع کلکتہ طل طبع لکھنؤ طہماسپ
تذکرۂ شاہ طہماسپ ط برلن طی طبع یورپ طیبات شامل سعدی ظہوری ن ۱۲۹۶ھ
ظہیر ظہیر فاریابی ن ظہیر اصفہانی اہلِ مطبع کی غلطی سے شامل ظہیر عارف عارف قزوینی
طا عاشق عاشق اصفہانی م عالم تاریخ عالم آرائے عباسی عالی ن ۱۸۹۴ھ عرفی ن ۱۹۱۵ھ
عرفی افرہاد و شیریں م ۲۵۴ عرفی ۲ قصائد ن ۱۳۰۶ھ عطاء اللہ رسالہ م ۱۶۹۳
عطار م ۴۷ علوی علوی کاشانی م عمعق طا عندلیب کاشانی ط ترکی عنصری ن عود
عود ہندی ط اوّل د انوار احمدی عوفی لباب الالباب طی غ غالب نمبر علیگڑھ میگزین غازانی
تاریخ مبارک غازانی طی غیاث غیاث اللغات ن ۱۹۴۰ھ ف افرہنگ اسدی طی
فارسی تمثیلات مرتبہ ولیم لٹن ط برلن فتح کانگڑہ شش فتح کوٹ کانگڑہ از جلالا م ۲۱۹۸
فخر ویس ورامین طک فراہی نصاب الصبیان ن ۱۸۹۰ھ فرح شوشتری م ۲۸۰ فرخی
طا قدیم ×× فرشتہ تاریخ فرشتہ ن ۱۲۸۱ھ فرہنگ بہارستان طا فلکی ط اوّل
فغانی ط ہند فوقی م ۶۱۴ فیاض عبد الرزاق فیاض م قاآنی قصائد طب ۱۳۰۶ھ قابوس
قابوس نامہ طی قاسم انوار م ۱۷۰ قاموس ط مصر ۱۹۱۳ھ قدسی م ۳۰۸ قصائد سنائی طب

کاتبی م ۱۷ اکاشفی لطائف الطوائف م ۲۳۲ کاپا کاما اورینٹل انسٹی ٹیوٹ بمبئی کشف کشف اللغات
کشف المحجوب از ابو یعقوب سجستانی طا کلیات کلیات نظم غالب فارسی ن ۱۹۲۴ء کلیات
عناصر خسرو ن ۱۲۸۹ھ (صرف ص ۴۸۲) ایضاً ن سنہ کلیم م ۳۱۴ و م ۲۳۷۸ (صرف
ص ۴۰۲) کمال کمال اصفہانی طب و م ۵۴ کمال خجندی م ۱۶۳ ک ن کلیات نثر غالب
۱۲۷۱ھ کنز کنز اللغات کیمیائی سعادت م ۱۳۴۶ گزیدہ تاریخ گزیدہ طی مبنی بر نسخہ
۸۵۷ھ گنج گنج شایگاں طال لطائف غیبی کا ایک لطیفہ (مط کی نقل پیش نظر) لباب
ربہ عوفی لیلیٰ لیلیٰ مجنوں از نظامی ن ۱۳۰۵ھ م کتب خانہ مشرقیہ پٹنہ مآثر مآثر غالب متفرقات
متفرقات غالب مجالس المومنین طا × × مجمع مجمع الفصحا طا مجمع الصنائع طل ۱۲۶۱ھ
مجمع الفرس ربہ سروری محرق محرق قاطع برہاں مختاری م مخزن مخزن الاسرار ۱۸۸۴ء
مخفی م رط کانپور ۱۲۶۹ھ مرزا در مرزبان مرزبان نامہ طی مسعود مسعود سعد سلماں طا قدیم
× × مسیح م ۳۲۰ مصطلحات مصطلحات شعرا از وارستہ ن ۱۸۹۸ء مط مطبوعہ مطلع
مطلع السعدین م معلی اردوئے معلّیٰ (کریمی) معیار معیار جمالی کا وہ حصّہ جو لغات سے متعلق
ہے طا روس مغ ماہنامہ ارمغان، طہراں مکاتیب مکاتیب غالب طا ثانی مناقب العارفین
م منطق منطق الطیر ن ۱۸۸۶ء منوچہری ک مرتبہ کازمرسکی منوچہری نسخ م ۱۴ و ۱۵ مؤید
مؤید برہاں مہذب الاسماء م ۸۲۳ میخانہ ط لاہور ن نول کشور ناصر ناصر خسرو طا جدید
ناصر الدین واقعات مسافرت۔ ناصر الدین قاچار طب ۱۲۹۳ھ ناصری فرہنگ انجمن آرای
ناصری طا نجیب نجیب جرباذقانی م نزہت نزہت القلوب طی نزہت الارواح م
۱۳۵۴ نسیم الربیع م ۷۳۰ نصر آبادی تذکرۂ طاہر نصر آبادی م نطنزی دستور اللغۃ م نظامی
ربہ خسرو شیریں نعمت اللہ م ۱۶۸ نفحات نفحات الانس طک ۱۸۵۸ء نفیسی احوال و اشعار
رودکی طا نقی علی نقی کمرہ م ۱۸۹۳ نگار نگارستان م ۴۷۰ نوعی م والہ والہ درویش م ۲۳۲
وحشی م ۲۴۵ وصاف وصاف الحضرت طب ۱۲۶۹ھ ویس ویس ورامین ربہ فخر ہاتف طاہر فرد
ہرمزد نخم عبد الصمد (احوالِ غالب)، ہشت بہشت از خسرو طع ہشت بہشت از حکیم الدین
ادریس م ۵۳۲ (صرف ص ۵۰۳)، ہفت ربہ ہفت پیکر ہما ایرانی ناول ط ہند یادگار

یادگار غالب طل یحییٰ یحییٰ کاشی م یزدی ظفر نامہ طک یغما طا یوسف زلیخا غلطی سے فردوسی کی طرف منسوب ن ۸۸۶ھ۔

تصحیح و اضافہ

(۱) یہ مقالہ مختلف اوقات میں قلمبند ہوا ہے اور اس کا مسودہ کم و بیش ایک سال کی مدت میں بہ اقساط علی گڑھ بھیجا گیا ہے، ص۵۴۴ میں آخری قسط کی روانگی کی تاریخ درج ہے (۲)، حواشی متن کے ساتھ ساتھ حوالۂ قلم ہوئے تھے، لیکن کسی وجہ سے ان کی کتابت الگ کرائی گئی اور وہ پلیٹ جس پر ان کی کاپی جمی تھی، ضائع ہو گئی۔ موجودہ حواشی اواخر نومبر ۵۴ء میں تحریر ہوئے ہیں (۳) "خاتمہ" اور "تصحیح و اضافہ" اواخر دسمبر ۵۴ء میں لکھا گیا ہے۔ (۴)، ص۳۵۰ لفظ "لنک" اوستا میں آیا ہے، اصلاً کس زبان کا ہے، اس سے مجھے بحث نہیں (۵)، ص۳۵۱ "پازند" اصلاً مخصوص برای زند بدون ہزوارش بخط اوستائی، لیکن رواجاً ہر پہلوی عبارت جو ہزوارش سے خالی ہے، عام اس سے کہ اوستائی خط میں ہے یا مروّجہ فارسی خط میں۔ واضح رہے کہ پازند اگر اس زمانے کی ہے جب فارسی پہلوی پر غالب آ گئی ہے تو پہلوی کی رعایت کامل ہر جگہ نہیں ہو سکی ہے (۶)، ص۳۵۲ ربرای رستخیز رہ یشتہا ۲ ص۳۳۲ اس میں صراحتہً مرقوم ہے کہ رستخیز کا جو اشتقاق ناصری میں ہے غلط ہے (۷)، ص۳۵۳ دساتیریوں نے بھی کیومرث کے معنی "بزرگ شکوہ" نہیں دیے، رہ شارستان از بہرام بن فرہاد ص۲۳ (۸)، ص۳۵۴ آبتین۔ (ب بعد الف) مشہور ہے، لیکن، آتبین (ت بعد الف)، ہونا چاہیے، اوستائی شکل آتویہ ہے (یشتہا ا ص۱۹۱)، (۹)، ص۳۵۹ رہ برای ابوالحفص سغدی بہ نفیسی ۲ (۱۰)، ص۳۵۹ مطبوعات ایران میں عموماً نیشابور دبہ بای عربی)، (۱۱)، ص۳۵۳ فرہنگ اسدی کے جو خطی نسخے ملتے ہیں، تصرفات سے خالی نہیں، آقای عباس اقبال کا خیال ہے کہ ان کے شائع کردہ نسخے کی بنیاد جس خطی نسخے پر ہے وہ اور نسخوں کے مقابلے میں "تالیف اسدی" سے قریب تر ہے (۱۲)، ص۳۶۲ خلیفہ شاہ محمد، مادھو رام و غنیمت

کی کتابیں لغات کے معانی و صور سے بحث نہیں کرتیں، ان کا ذکر غیاث کے دیباچے میں اس لیے آیا ہے کہ یہ اس کے مؤلف کے زمانے میں درس میں داخل تھیں (۱۳)، ص۳۶۵ آجکل ایران میں اس عقیدے کی طرف میلان ہے کہ ایک ہی اسدی ہے اور وہی صاحب قصائد مناظرہ، مصنف گرشاسپ نامہ، مؤلف فرہنگ اور کاتب کتاب الابنیہ ہے۔ مثنوی کا انجام ۴۵۸ھ میں ہوا، اس سے اس کے زمانے کا اندازہ ہو سکتا ہے (۱۴)، ص۳۶۶ آرزو صاحب کا بیان ہے کہ برہان ایران میں پہلی بار گزشتہ صدی میں چھپی تھی اور یہ نسخہ کتب خانۂ دانشگاہ علیگڑھ میں موجود ہے۔ میری نظر سے جو ایرانی نسخہ گزرا ہے وہ پچیس تیس برس قبل کا مطبوعہ ہے اور سال دو سال قبل آقای طبا طبائی مستشار فرہنگی ایران متعینہ ہند سے معلوم ہوا تھا کہ آقای محمد معین کا مرتبہ نسخہ زیر طبع ہے۔ (۱۵) ص۳۶۹ ایران میں دساتیری الفاظ کا زیادہ استعمال خود دساتیر کے انطباع کے بعد سے شروع ہوا (۱۶)، ص۳۶۹ سطر آخر "درس بانی" غالباً "سریانی" ناصری اس وقت پیش نظر نہیں (۱۷)، ص۳۸۳ ربرای چینود بہ فرہنگ شاہنامہ مؤلفہ آقای شفق طا (۱۸)، ص۳۸۵ نظامی کے مصرعوں کی ترتیب مخزن مط میں مختلف ہے (۱۹)، ط۳۸۶ طالب کے شعر کی ردیف اوروں نے "بجی شد" لکھی ہے، ازآں جملہ شمس الدین فقیر (بیاض فقیر م) (۲۰)، غالب نے معل ص۴۰۴ میں ظہیر (ظہیرا ای تفرشی؟) کا ذکر اس طرح کیا ہے کہ گویا یہ بھی مستند نثار ہے (۲۱)، ص۳۸۹ علی کے شعر میں تو چوں مطابق دیوان علی مط (۲۲)، ص۳۹۹ "کرۂ ناقہ بسوی کہہ دوید" مثنوی رومی دفتر ا مرتبۂ نکلسن ص۱۵۶ (۲۳)، ربرای زرتشت بہرام پژدو بہ "مزدیسنا و تاثیر آں در ادبیات فارسی" مصنفۂ دکتر محمد معین طا (۲۴) ص۴۰۲ میں سطر ۷ "اس میں ہے" میں ترتیب الفاظ مختلف ہونی چاہیے (۲۵)، ص۴۰۴ میں "دب" وہی "دب" ہے جو "دبیر" میں ہے۔ ربرای دبیر بہ فرہنگ ایران باستان مصنفۂ آقای پور داؤد طا (۲۶)، ص۴۰۴ فردوسی کے شعر میں "سرپرست" کے معنی "نگاہبان" ٹھیک بیٹھتے ہیں۔ فرہنگ آموزگار طا ص۱۱۴۲ میں "نگاہبان" کے علاوہ یہ معانی دیے ہیں: پرستار مال، بزرگتر خانہ (۲۷)، ص۴۰۹ خاقانی کے شعر کے جو معنی محشی دیوان

مط نے دی ہیں، ان سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے نزدیک اس میں "بے پیر" ہی ہے، مگر ممکن ہے کہ دراصل اس کی جگہ کچھ اور ہو۔ اس سے "بے پیر" کی ایرانیت میں کچھ فرق نہیں پڑتا، دوسری اسناد موجود ہیں (۲۸)، ص۴۱۳ غالب نے رسالۂ عبدالکریم میں صاحب محرق سے ستیا۔ن ستید اور ستیارہ کی سند طلب کی ہے (۲۹)، ص۴۱۶ قاموس میں خید کو معرب لکھا ہے، مگر خوید بروزن عبد ایرانی بالالتزام واو کے ساتھ لکھتے ہیں (۳۰) ص۴۲۳ شیخ ابوسعید ابوالخیر نے مدت العمر میں ایک آدھ شعر سے زیادہ نہیں کہا۔ فہرست مخطوطات فارسی ایشیاٹک سوسائٹی بنگال ط ۱۹۲۴ء ص۱۸۹ بحوالۂ مقامات ابوسعید (۳۱)، ص۴۲۵ مرتب فرہنگ اسدی طا کے نزدیک "برروشناں" دراصل "بدروشناں" ہے دکتر محمد معین نے ماہنامۂ یغما (بہمن ۱۳۳۰ھ) میں اس کی تردید کی ہے اور "برروشناں" کی تائید۔ اس کی مجمل بحث مزدیسنا میں بھی ہے (۳۲) ص۴۳۲ سطر ۷ و ۸ ربہ مقالۂ ہذا ص۴۵۲ بحث بشکوفہ (۳۳)، ص۴۳۷ ستور و استور بالفتح ہے بالضم سہواً لکھا گیا (۳۴)، ص۴۳۹ یہ متیقن ہے کہ استر "ستر" کا مزید علیہ نہیں، ستور و استر میں کچھ تعلق ہے یا نہیں اس کے بارے میں کبھی اور لکھا جائے گا (۳۵)، ص۴۵۴ بشکوفہ جن اشعار میں آیا ہے ان کا صحیح متن کیا ہے اور وہ کس کس جگہ ہیں، ان کے متعلق آیندہ لکھا جائے گا، شعر ثانی کا محل وقوع غلط درج ہو گیا ہے (۳۶)، ص۴۵۹ "ذا" "اذا" کی جگہ رومی کا تصرف ہے (۳۷)، ص۴۶۶ ربرای فرازیہ کتاب دارمستتر مسمّٰی بہ اتیود ایرانین (۳۸)، ص۴۷۳ ف اطی میں "چرگر" نہیں ملتا۔ فرہنگ اسدی، طبع ایران کا اساسی نسخہ بھی اس سے خالی ہے، لیکن مرتب نے ملحقات کے عنوان سے جو لغات شامل کیے ہیں ان میں ملتا ہے۔ عبارت متعلقہ کی جو نقل میرے پاس ہے، (اس میں اغلاط کا امکان ہے) یہ ہے: "چرگر سرود گوی شاعر گوید:

همیشه دشمن تو سوخته تا ساخته بزم

چرگر دیگر مغنی بود زینی گوید:

بوسه و نظرم حلال باشد باری   حجت دارم برایں سخن زد و چرگر"

(۳۹) ص۴۷۶ سطر ۱: مطلب یہ ہے کہ برہان بخش کے امر ہونے کا ذکر ہی نہیں کرتا اور غالب اسے صرف امر کہتے ہیں؛ ظاہر ہے کہ یہ کنایتہً اس لفظ کی کسی دوسری حیثیت سے انکار کرنا ہے (۴۰)، ص۴۷۶ بخسیدن کے حسب ذیل معانی برہان میں ہیں: پژمردہ ساختن وگدازانیدن و در رنج داشتن و خرامیدن۔ اور بخساں کے معنی یہ ہیں: پژمردہ و فراہم آمدہ و رنج دیدہ والم کشیدہ وگدازاں وگداختن رانیز گویند و بمعنی خراماں ہم آمدہ است۔ (۴۱)، ص۴۸۳ سعدی طب میں صرف "عاشق" طیبات ن ۱۸۸۵ء میں "عاشق صادق" صادق کے بغیر مصرع ناموزوں ہے (۴۲)، ص۴۸۷ اس کا امکان ہے کہ گوشوارہ مصطلحہ ہندان ایرانیوں کے یہاں ملے جو ہندوستان آئے تھے (۴۳)، ص۴۸۸ سطر ۱۲ "تعلق" ٹھیک لفظ نہیں۔ "زرگر" و "پولادگر" کے علاوہ اور اشخاص کا بھی زر و پولاد سے تعلق ہوتا ہے (۴۴)، ص۴۹۳ اس سے بحث نہیں کہ رخشا و رخشاں کے رے آج کل ایران میں مضموم ہے یا مفتوح (۴۵)، ص۴۹۴ "ترہ" التُّرُّہات والتُّرَّہات۔ واحدہا ترہتہ وہی الترہ" لسان العرب جزو ۱۷ ط مصر ۱۳۰۳ھ (۴۶)، ص۵۱۲ صوفی مازندرانی کے دیوان م میں ہے:

"ہر کسی را نصیبہ دادند   غصہ وغم نصیب ما یا لنست"

(۴۷)، ص۵۱۸ "مصنف؟" المعجم سے جو مثالیں دی گئی ہیں، ان میں سے دو جو کسی شاعر کے نام کے بغیر ہیں، یا تو مصنف کی عبارت نثر میں ہیں یا کسی شعر یا مصرع میں ہیں، جس کے مصنف کا پتا نہیں (۴۸)، ص۵۱۹ مثالیں غالباً منوچہری کے ہیں مگر اس کا امکان ہے کہ بعض نسخ م میں ہوں (۴۹)، ص۵۲۶ معل ص۲۶۳ میں العلمتہ طاقتہ بغیر حرکات، اور اردوے معلیٰ ط اول اس وقت پیش نظر نہیں، دستنبو ط اول میں العلمہ طاقتہٗ (۵۰)، ربرا ی زمزم و زمزمہ بہ ہز دلینا ص۸۸ (۵۱)، ص۵۳۰ فارسی میں چنگز بھی نظم ہوا ہے: "نان تو مگر لشکر چنگز نہ انست" (ہفت اقلیم م ۱۲۰ل بنام عبد العلی، نجاتی گزیدہ ص۵۷۹ میں بھی بدون ی (۵۲)، ص۵۳۴ فرخی طاجلدہ کے ایک قصیدے کے چند اشعار:

تا دل من زدست من بستدی — سر بسر ای نگار دیگر شدی
چاره وراه خویش گم کرده ام — تا تو مرا براه پیش آمدی ..
دل بتو دادم و دولت نستدم — مردم تو دیدی بایں بی بدی
گوئی بیدلی و باش و دودل — لاجرم ای صنم بکام خودی
چشم مخالف ابیا زن بہ تیر — چوں کف یاراں کہ بزر آژدی" ص ۳۹۸

(۵۳) ص ۳۹۷ مصرع نظیری (دیوان ن ۱۲۹۱ھ): "درکشیدم زہر ابیں پیمانہ خوش" ص ۱۸۸
(۵۴) ص ۵۲۹ "تئیں" ظفر کے یہاں بھی ملتا ہے، تاریخ صحافت اردو میں یہ شعر ۱۸۴۰ء یا ۱۸۴۱ء کے اردو اخبار سے نقل ہوا ہے:
شعلۂ رخسار پر اس کے ظفر پروانہ وار — جھونکے ہی دیتی ہے جانِ ناصبور اپنی تئیں ص ۱۲۱
(۵۵) ص ۵۰۸ زرتشت بہرام پژدو معاصر سعدی کا یہ شعر زرتشت نامہ (کاما) میں ہے:
چو خورشید رخشندہ با ختر — رسید و جہاں شد برنگِ دگر
(۵۶) ص ۴۴۲ "سرشار ز نعمت الخ" میں نے اسی طرح نقل کیا ہے، مگر "نعمتت" یا "نعمتش" ہوگا، ورنہ مصرع ناموزوں ہے۔ (۵۷) نئے مطالب کے اضافے کی وجہ سے جا بجا عبارات میں کسی قدر ترمیم کی ضرورت تھی، مگر دیر بہت ہوگئی ہے!" غالب بہ حیثیت محقق" الگ سے چھپا تو ضروری ترمیمیں کی جائیں گی۔

حواشی

۱۔ غالب نے متعدد مواقع پر خسرو کو مستند مانا ہے۔ ایک خط میں جس کا زمانۂ کتابت یقینی ہے کہ انطباع قاطع کے بعد ہو، لکھتے ہیں: "شعرای ایران کلہم اجمعین مسلم الثبوت ہیں .. خسرو بھی ایسے ہی ہیں جیسے اہلِ ایران" (معل ص ۳۸۷)۔ فیضی کو بھی بعض جگہ مستند تسلیم کیا ہے، مگر ایک جگہ فرماتے ہیں: "اہلِ ہند میں سوای خسرو .. کوئی مسلم الثبوت نہیں، میاں فیضی کی بھی کہیں کہیں ٹھیک نکل جاتی ہے" (معل ص ۳۶۹)
قاطع کی عبارت کا ظاہری مطلب کچھ ہی کیوں نہ ہو، خسرو غالب کے نزدیک مستند ہیں،

مگر فیضی کا معاملہ مشتبہ ہے۔ ۲؎ غالب کے دادا کی زبان ترکی تھی دک ص۵۴۔ ۳؎ "مطابق اہلِ پارس کے منطق کے یہی فرۂ ایزدی لایا ہوں" غالب بنام محمد عباس دربارۂ مناسبت خود با فارسی (نگار ستمبر ۶۵ء) ص۴۵ ۴؎ فروزہ = صفت بتقلید دساتیر۔ ایرانی صفت کے لیے استعمال نہیں کرتے۔ بعض جدید معانی سے قطع نظر، بمعنی تابش ہے: "جہاں از فروزۂ اردی بہشت بباغ ارم طعنہ داشت" مغ ۷ ص۳۴۳۔ ۵؎ شورامہ پر محرق میں جو اعتراض ہے اس کا جواب ل ۱۴ میں یہ ہے: "اورامہ و شورامہ دو زمزمے ہیں اہلِ پارس کے: جیسے ہندی میں ٹپا اور ٹھمری" اورامہ و اورامن ملتے ہیں، مگر شورامہ میرے لیے اجنبی ہے۔ اگر واقعی ٹپا ٹھمری کا ایرانی قائم مقام ہے، جب بھی ادبیات کے لیے اس کا استعمال درست نہیں ۶؎ یہ اشاعت غالب کی تصحیح کردہ اور قرین قیاس ہے کہ سرورق کی عبارت کاتب کے حوالے ہونے سے قبل غالب کو دکھادی گئی ہو۔ اس سلسلے میں قاطع سے متعلق عبارت ذیل بھی توجہ طلب ہے: "کئی باتیں جس میں جمع ہوں گی وہ اس کو مانے گا: پہلے تو عالم ہو، دوسرے فن لغت کو جانتا ہو، تیسرے فارسی کا علم خوب ہو۔۔ اساتذۂ سلف کا کلام بہت کچھ دیکھا ہو اور کچھ یاد بھی ہو، چوتھے ہٹ دھرم نہ ہو، پانچویں۔۔ کج فہم نہ ہو" معل ص۳۹۶۔ "عالم" سے مراد اصطلاحی معنی میں عالم ہے، ورنہ فارسیدانی کا الگ ذکر لغو ٹھہرتا ہے۔ قاطع کی قدرشناسی کے لیے "عالم" ہونا لازم ہے، تو یہ کس طرح ممکن ہے کہ اس کا مصنف "عالم" نہ ہو ۷؎ رجوع بہ تمہید ہرمزد ۸؎ رجوع بہ بحث پنج فصل ۳، ایک جگہ زند وغیرہ کے ساتھ استا کی قسم کھائی ہے (تفاصیل معاصر ۷، ص۱۰۰) ۹؎ اس فصل کے مطالب وینکرد، بندہش اور دوسری پہلوی کتابوں کے انگریزی تراجم، اوستا کے انگریزی و فارسی تراجم، جیکسن، ہوگ اور بہار وغیرہم کی کتابوں سے ماخوذ ہیں ۱۰؎ زردشتیوں کی ایک مذہبی کتاب "صد در" فارسی میں ہے اور یہ سو فصلوں یا بابوں پر مشتمل ہے۔ اس کے مطالب کا خلاصہ دبستان مذاہب میں ہے، اور قریب بہ یقین ہے کہ غالب نے اسی کو دیکھ کر یہ کہا ہے کہ زند سو دروں پر منقسم ہے ۱۱؎ کتیبۂ اردشیر پاپکاں مع ہزوارش: "پتکری، زنہ، مزدیسن، الہا، ارتخشتری، ملکان ملکا، اریان منوشیہر

من یزتاں، بردی، الہا، پاپک ملکا" ترجمہ: "ایں پیکر مزدا پرست بغ (خدای) ارد
شیر شاہاں شاہ ایراں، دارندۂ نژاد از خدایاں، پسر بغ (خدای)، پاپک شاہ" سبک
اص ۱۲ مقدمۂ دادستان دینیک کی عبارت نوشتۂ ویسٹ:

" The exact pronounciation of Pahlavi can not fully be as certained in all its details. There is every reason to suppose that the Semetic portion...was never pronounced by the Persians as it was written (unless, indeed in the earliest times); but to transliterate these Semetic by their Persian equivalents, as the Persians pronounce them, would produce a Pazend text, instead of a Pahlavi one ".

۱۲ بہت سے لوگ اس کے قائل ہیں کہ قدیم ایرانی زبانوں میں عربی ذال کی آواز تھی
۱۳ گنجینۂ اعمال اور نامۂ اعمال میں عملاً کچھ فرق نہیں، مگر لفظی فرق ظاہر ہے ۱۴
غالب سمجھتے ہیں کہ فارسی کم از کم عہد کیومرث سے رائج ہے (بحث نہیں)، اس صورت
میں وہ ہر اس لفظ کے بارے میں جو ان کے نزدیک مستحدث نہیں، یہ کہہ سکتے ہیں کہ
کہ کیومرث اور اس کے جانشینوں کے عہد سے جس طرح ہے اسی طرح چلا آتا ہے ۱۵ واضح
رہے کہ دساتیر میں ہوشنگ وغیرہ کی فرضی کتابوں کے جو اقتباسات ہیں وہ "فرازیی
نواد" (آسمانی زبان) میں ہیں اور ان میں بھی لفظ خورشید نہیں آیا۔ عربی میں بھی
ایک کتاب جاوداں (یا جاویداں) خرد ہے جس کا فارسی ترجمہ کا ما یں موجود ہے۔

عربی کتاب کے متعلق یہ دعویٰ ہے کہ ہوشنگ کی کتاب کا ترجمہ ہے۔ اصل کتاب اگر تھی تو مجعول تھی۔ دساتیر میں بھی ہوشنگ کی کتاب کا یہی نام ہے، مگر اس میں جو عبارات درج ہیں، وہ نسخۂ کاما میں نہیں ہیں [16] جیکسن کی زردشت پر جو کتاب ہے اس میں اس کے زمانے سے متعلق ایران شناسوں کے اقوال درج ہیں اور زردشتی روایات نے جو زمانہ مقرر کیا گیا ہے، اس سے بھی مفصل بحث کی گئی ہے۔ روایات کے مطابق سال ولادت ۶۶۰ سال قبل مسیح ہے، مگر اب بعض زردشتی علما بھی گاتھا کی زبان کی شہادت کی بنا پر زمانۂ پیدائش اس سے قبل قرار دینے لگے ہیں، جیساکہ ڈاکٹر ایرج تارپوروالا نے مجھ سے کہا تھا [17] شاہ نامہ میں سکندر دارا کا علاتی بھائی ہے اور یہی خیال غالب کا ہے (ک ن ص ۳۰۵)، لیکن اصلی زردشتی روایات میں دونوں میں قرابت نہیں اور اس کے نام کے ساتھ اکثر لفظ گجستک (یعنی ملعون) آتا ہے۔ دساتیر میں یہ نبی نہیں، لیکن برگزیدہ بندگان خدا میں ہے اور اس کے نام کا ایک پند نامہ بھی اس میں ہے [18] غرض یہ کہ کسی ایسے شخص کو جو ساسان پنجم کی نسل سے ہونے کا مدعی ہو، دعوائے نبوت کا موقع ملا اور اس کے ماننے والوں نے آذر کیوان کو نبی کہا بھی ہے، اس کے متعلق مفصلاً کبھی اور لکھا جائے گا [19] "بر آوردم ابدام چوں جامہ" فروغ ۳، ایک دوسرا مصرع جس میں ابدام آیا ہے، دلبستان میں بھی ہے [20] وجہ یہ کہ مطبوعہ دساتیر بہت گراں اور خطی نسخے بہت کمیاب تھے۔ سراج الدین احمد کے نام کے ایک خط سے جو میرے نزدیک اس زمانے کا ہے جب دساتیر غالب کی نظر سے نہیں گزری تھی، واضح ہے کہ ایران قدیم سے واقفیت کا دعویٰ اس زمانے میں نہ تھا (ک ن ص ۱۵۲) [21] ظاہرا برہان پہلی عام فرہنگ ہے جس میں دساتیری الفاظ درج ہیں، کچھ تعجب نہیں اگر فرہنگ دساتیر صاحب برہان نے دیکھی ہو [22] ابو الحفص سغدی کی فرہنگ کے زمانۂ تالیف سے کسی اور موقع پر مستقل بحث ہوگی [23] سمرقند و غزنی وغیرہ بھی ایران میں شامل سمجھے گئے ہیں، گو آج کل اس کے حدود سے باہر ہیں [24] ان فرہنگوں میں سے بیشتر کے مؤلف یقیناً ایرانی ہیں، بعض کے متعلق کامل یقین کے ساتھ نہیں کہا

جا سکتا کہ ایرانی ہیں، مگر قرائن ضرور اس پر دلالت کرتی ہیں۔ جہاں کی فہرست مآخذ میں اور ایرانی فرہنگیں بھی ہوں تو عجب نہیں۔ یہ بھی واضح رہی کہ فرہنگوں کی مکمل فہرست پیش کرنی کی کوشش نہیں کی گئی ہی[۲۵] تاج المصادر رودکی سی منسوب کی گئی ہی، مگر رودکی غالباً زوزنی کا مصحّف ہی[۲۶] برنی نی قواس کا نام فخر الدین لکھا ہی اور اس کی حوالی سی میں نی جو کچھ تحریر کیا ہی اس کی یہاں اس سی زیادہ نہیں میں نی توہنگ قواس نہیں دیکھی اور میں یہ کہنی سی قاصر ہوں کہ اس کا مولد غزنی ہی یا ہند۔ فرہنگ نگاری کا جب سی آغاز ہوا ہی، کسی فرہنگ نگار نی اپنی کتاب کی لیی اتنا مواد فراہم نہیں کیا، جتنا صاحب جہاں نی جمع کیا تھا۔ بہار عجم بھی ایک قابلِ فخر کارنامہ ہی۔ فرہنگ ابوالفضل مآخذ غیاث میں ہی[۲۷] سروری کی متعدد خطی نسخی ہند میں ہیں لیکن غالب کی نظر سی گزرنا قرین قیاس نہیں۔ دیباچی میں شاہ ایران کی مدح ہی، مگر غالب کہتے ہیں کہ ہندی المولد ہی۔ سرمۂ سلیمانی کی صرف ایک نسخی کا مجھی علم ہی جو بقول روسی مرتب معیار روس میں ہی۔ صحاح الادویہ کی بھی صرف ایک نسخی کا مجھی علم ہی اور یہ کاما میں ہی[۲۸] یہ اشعار بہار و مصطلحات دونوں میں ہیں، مگر چونکہ مصطلحات غالب کی پاس رہی ہی (خطوط ص۲۳۶)، قیاس چاہتا ہی کہ اسی سی لیی ہوں[۲۹] یہ سب اشاعت ۲ میں بھی ہی اور اس سی تناقض پیدا ہو گیا ہی[۳۰] غالب آذر کیوان کی آگی سر تسلیم خم کرنی کو تیار ہیں لیکن اس کی تلامذہ کو ناقابلِ اعتبار سمجھتی ہیں، لیکن عجیب بات یہ ہی کہ اس کی جو وجہ بتاتی ہیں وہ اُستاد میں بھی پائی جاتی ہی:" اور یہ جو . . تلامذۂ آذر کیوان نی ان الفاظ (چینود وغیرہ جو بزعم غالب منافقین ایران کی مخترعات سی ہیں) کا استعمال (کذا)، یا صراط کا ذکر لکھا ہی . . یہ لوگ تو واضعین کی اخلاف . . سی . . تھی، کیوں نہ لکھتی؟"ل ۱۱[۳۱] جاماسپ زردشت کا داماد اور اس کی نبوت پر ایمان لانی والوں میں تھا، اس کی متعلق غالب نی جو کچھ لکھا ہی اس کا مقابلہ عبارت ذیل سی کیا جائی:" جادوگری زرتشت نام . . گفتی کہ . . یزداں بہ پرستیدن آتش فرماں دادہ . . و ایں حکایت خود

انموذجے است از خصمی دیو با بنی آدم" ک ن ص ۲۹۳ ۳۲ غالب کو اس کی بڑی فکر رہتی تھی کہ عبارت شاندار ہو، لیکن اپنے کو اغلاط سے محفوظ رکھنا اور ابہام پیدا نہ ہونے دینا ان کے بس کی بات نہ تھی۔" درنام آوران .. نہ گشتہ" کا مطلب اس سے زیادہ نہیں کہ جاماسپ سے لے کر قاآنی تک کسی ایرانی نے فرہنگ نہیں لکھی انھوں نے پہلے "نام آوران پارس" کو زمانے کے لحاظ سے دو طبقوں میں تقسیم کیا ہے، ایک میں جاماسپ اور ساسان پنجم ہیں اور دوسرے میں آذر کیوان، اور اس کے بعد "نام آوران پارس" از رودکی تا قاآنی کا تقابل "سخن گسترانِ ایراں" سے کیا ہے جو زماناً "نام آورانِ پارس" سے مؤخر اور غالب سے مقدم ہیں۔ پارس دراصل ایک صوبے کا نام ہے (سعدی و حافظ کا وطن، شیراز اسی صوبے میں ہے) اور ایران کے مرادف کے طور پر بھی مستعمل ہے۔ اگر پارس ایک خاص صوبے کے لیے آیا ہے تو پہلی بات یہ ہے کہ پہلے گروہ کے کل لوگ پارس کے باشندے ہونے چاہییں اور دوسرے میں کوئی پارس کا رہنے والا شامل نہ ہونا چاہیے، مگر جاماسپ باشندۂ پارس نہیں اور قاآنی شیرازی ہے۔ دوسری یہ کہ اس کی تردید نہ ہو سکی کہ ان اہلِ پارس نے جو آذر کیوان کے بعد ہوئے ہیں، فرہنگ لکھی ہے، اور یہ غالب کے مقصود کے خلاف ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ پارس جز ہے اور ایران کل، تقابل کے لیے ضروری تھا کہ ایران کے قبل "باقی حصص" یا اسی قسم کے اور الفاظ ہوتے۔ پارس ایران کا مرادف ہے تو جاماسپ وغیرہ کو رودکی وغیرہ سے جدا کرنے والی کون سی چیز ہے؟ نام آوری اور سخن گستری میں تقابل نہیں، سخن گستر بے تکلف نام آور ہو سکتا ہے اور رودکی وغیرہ درحقیقت نام آور ہیں۔ مگر یہ دونوں صورتیں غالب کے ذہن میں نہیں ——

ہندوستان میں ان زردشتیوں کو جو ایران سے یہاں آکر بسے ہیں پارسی کہتے ہیں، غالب نے صرف اس بنا پر "نام آوران پارس" سے زردشتی نام آورانِ ایران مراد لیے ہیں (غالب کو اس کی خبر نہ تھی کہ آذر کیوان ایک نئے مذہب کا بانی تھا جس میں زردشت کو کچھ اہمیت حاصل نہ تھی) اور ان کے مقابلے میں "سخن گسترانِ ایراں" مسلمان شعرا کے لیے لائے ہیں۔ وجہ تقابل مذہب ہے، وطن نہیں، یہ بالکل رواج کے خلاف ہے

اور غالب کو اس کا بالکل حق نہیں۔ "نام آورانِ پارس" میں سعدی و حافظ بھی داخل ہیں۔ "اور سخن گسترانِ ایراں" سے زردشتی شاعر زردشت بہرام پژدو، معاصر سعدی خارج نہیں کیا جا سکتا۔ عبارت منقولہ کی اور قباحتیں دیکھیے: "پس از .. بودہ اند" سے صریحاً یہ مطلب نکلتا ہے کہ آذر کیواں رودکی سے اور قاآنی خود غالب سے پہلے گزرا ہے۔ حالانکہ غالب کو یہ بات دبستانِ مذاہب سے معلوم ہوئی ہوگی کہ آذر کیواں کا سال وفات ۱۰۲۷ھ ہے اور وہ اس سے بھی ناواقف نہ تھے کہ قاآنی ان کا ہمعصر تھا۔ فرزبود و فرجود دساتیری الفاظ ہیں، بیاے و بپاے بیکار محض ہیں، بہیں و بنشیں میں سے صرف بہیں کافی تھا، بنشیں بے ضرورت اور محض بطور قافیہ آیا ہے۔ "بناہاے .. گردند" اگر صرف شاندار نام رکھنے سے لوگ کتابوں کے مطالب کو بے چون وچرا قبول کر لیا کرتے تو قاطع برہان و درفش کاویانی میں کب شان کی کمی تھی؟ ۳۳ برہان کا صـ۴۴ غالب کی نظر سے ضرور گزرا ہوگا، اس میں کچھ باتیں ایسی ہیں جن پر قاطع میں اعتراض ہوا ہے ۳۴ فرہنگ نگار، سروری نے شرح گلستان نہیں لکھی، اس کا مخطوطہ میں ہے ۳۵ . برہان نے اپنے نام سے پہلے اپنے باپ کا نام لکھا ہے، غالب کا ایک اعتراض یہ ہے کہ یہ دستور کے خلاف ہے، دوسرا یہ کہ "خلف"، کسی کا نام نہیں ہو سکتا۔ اپنے نام سے پہلے اوروں نے بھی باپ کا نام لکھا ہے، ان میں سے علی شیر نوائی کے تذکرے کے مترجمین میں سے ایک، اور صاحب جہاں اس وقت میری ذہن میں ہیں۔ صرف ایک کتاب قاموس ۳ صـ۱۳۶ میں "خلف" نام کے دس آدمیوں کا ذکر ہے اور خلف بیگ مؤلف میخانہ کے والد کا نام ہے۔ صـ۴۹۸، اساتذۂ ایران کے کلام میں بھی ہے: "میر تاج الدین ملک بو الفضل نصر ابن خلف" "عبدالواسع جبلی (مجمع الفصحا ۱۵۹) "زیرا کہ چو معشوقہ، خواجہ خلف است" منوچہری ۳۶ غالب یہ مانتے ہیں کہ برہان کے بزرگوں میں کوئی ایران سے آیا ہوگا (دک صـ۵۵)، لیکن اس کے باوجود اسے "بوہرہ" کہتے ہیں (دک صـ۲۳ وغیرہ)، غالب نے برہان کے ہندی المولد ہونے کا ثبوت نہیں دیا، ایں نے تذکرۂ روضۃ الجنان مصنفۂ ملا حیدر شاہجہانی کے حوالے سے لکھا ہے کہ برہان اپنے لڑکے کے ساتھ ایران سے ہند آیا تھا (قاطع القاطع صـ۱۱۶)، لیکن میرا خیال ہے کہ یہ کتاب وجود

خارجی نہیں رکھتی۔ اس نام کی کوئی کتاب نکل بھی آئے، تو مجھے یقین ہے کہ اس میں برہان کا حال نہ ہوگا، ایمن کی کتاب میں اس قسم کی اور باتیں بھی ہیں۔ روبک کو باوجود تلاش برہان کا حال کہیں نہیں ملا اور مجھے بھی اس میں ناکامیابی ہوئی ہے ۳۷ دفتر اول میں نے بالاستیعاب نہیں دیکھا ۳۸ حواشی برہان روبک نے بہ اعانت تارنی چرن متر لکھے تھے، مگر غالب عمر بھر اس غلط فہمی میں مبتلا رہے کہ حکیم عبدالمجید اور ان کے شائع کردہ نسخے کے مصححین کے تحریر کردہ ہیں۔ روبک نے جابجا برہان پر اعتراض بھی کیے ہیں جن میں سے کچھ حواشی کا حوالہ دیے بغیر قاطع میں بھی شامل ہیں (دیباس کی بحث میں جہاں اعتراض کی تردید ہے، حواشی کا ذکر)۔ صاحب ساطع برہان نے غالب کی طرح غلط فہمی میں پڑ کر حواشی کے بعض اعتراضات کی تغلیط کی تو غالب نے قاطع کی اشاعت ۲ میں انھیں اس طرح ملامت کی: "آہ از مرزا رحیم بیگ کہ . . این ہفت فاضل جلیل القدر را کارپردازان مطبع نام نہادہ اند۔ من ہیچ نمی گویم اما سعدی را چہ کنم کہ میگوید: "سنگ بدگوہر اگر کاسۂ زریں شکند قیمت سنگ نیفزاید و زر کم نشود"، ص ۳۱ نسخۂ عبدالمجید کی تصحیح جن اصحاب نے کی ہے وہ حکیم صاحب کے سوا جو مشاہیر میں ہیں، غالباً معمولی "کارپردازان مطبع" سے زیادہ نہ تھے، یہ محض غیر معروف لوگ ہیں۔ فصل آخر میں بھی حواشی سے متعلق بعض ضروری باتیں درج ہیں۔ ح ۳۹ فہرست مخطوطات انڈیا آفس ۴۰ خطوط ص ۱۲۹ ۴۱ "لفظ" کا نہیں "حرف" کا محل ہے، آگے چل کر جو لفظ "غصہ" آیا ہے یہ بھی بے محل معلوم ہوتا ہے ۴۲ یہ اعتراض کہ برہان لغات غریبہ درج کرتا ہے لفظ "غریب" کے صحیح معنی سے ناواقف ہونے کی وجہ سے ہے۔ ۴۳ ژولیدہ بیانی کا تعلق طرز تحریر سے ہے، بیان ژولیدگی کے باوجود صحیح ہو سکتا ہے ۴۴ غالب برہان کے مطالب سے بھی اچھی طرح آگاہ نہیں، وہ دک ص ۸۱ میں لکھتے ہیں کہ برہان یہ نہیں جانتا کہ لولو کے معنی موتی ہیں، لیکن برہان کے باب اول کی فصل اول کے دوسرے لغت آب کے تحت مرقوم ہے: "کنایہ از لولو و جواہر" ۴۵ ایران میں اب کوئی بھی ہدایت کا شمار محققین میں نہیں کرتا؛ جمع و ناصری دونوں اغلاط فاحشہ سے مملو ہیں؛ مگر اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان میں کام کی باتیں بھی ہیں۔ ہدایت نے برہان

کے متعلق غلط بیانی بھی کی ہے؛ اس کا انطباع فرمانروای ہند کے حکم سے نہیں ہوا، اس کی تصحیح سے کسی زردشتی کو سروکار نہ تھا، اور نہ جہاں تک ناموں سے پتا چل سکتا ہے کہ روبک کے سوا کسی مسیحی کا اس کی ترتیب و تصحیح سے تعلق تھا[۴۶] آزفنداق بمعنی قوس قزح ف اص ۷۲ میں ہے، اور اسدی اپنی عام روش کے مطابق یہ نہیں بتاتا کہ الف ممدود ہے یا مقصور اور زفارسی ہے یا عربی۔ ق کا کوئی خاص باب اس کتاب میں نہیں؛ اور یہ لفظ باب کاف میں مندرج ہوا ہے۔ گرشاسپ نامہ میں بھی یہ لفظ ایک جگہ آیا ہے۔ ص ۱۵۵ اور مرتب حبیب یغمائی نے متن اور لفظ نامے دونوں میں اسی ق ہی سے ضبط کیا ہے جو بخوبی ممکن ہے کہ ف ا کی بنا پر ہو۔ اسدی کا مصرع جو ف اص میں بھی بطور سند آیا ہے اور جس کے علاوہ اس لفظ کے ادبی استعمال کی مثال مجھے نہیں ملی یہ ہے: "کماں آزفنداق شد ژالہ تیر" میں فی الحال یہ کہنے سے قاصر ہوں کہ برہان کی پیش کردہ شکلوں میں سے کون کون صحیح ہیں، مگر یہ متیقن ہے کہ آفنداک جو برہان میں نہیں، مگر غالب نے اس کے حوالے سے لکھی ہے، غلط ہے[۴۷] کچھ الفاظ جن کے شمول پر اعتراض ہے برہان میں اور کچھ ملحقات میں ہیں[۴۸] یہ اس کثرت کے ساتھ ہے کہ روبک کی رای میں برہان کو اسی وجہ سے حکیم کہا جاتا ہے (مجھے اس سے اتفاق نہیں)، سیکڑوں دواؤں میں سے دو کا بیان درج ذیل ہے: "انجوسا .. بزبان سریانی دوائیست کہ برگ آں سیاہ مائل بہ سرخی باشد و آں را ابوخلسا و شنکار نیز گویند۔ نقرس را نافع است"، "اطاط .. بندق ہندیست و آنرا رتہ گویند .. اگر آرد آنرا با سرمہ بیامیزند و در چشم کشند احولی را ببرد و بعضے گویند باقلای ہندیست و آں سخت بود و نقطہای سیاہ دارد"[۴۹] استعارے یا کنائے کا جو مطلب برہان نے دوسرے فرہنگ نگاروں کی تقلید میں لکھا ہے، وہ صحیح ہے یا غلط اس سے مجھے بحث نہیں، میں صرف یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ غالب یہ بتانے سے قاصر رہے ہیں کہ اصلی ماخذ کیا ہیں، حال آنکہ اساتذہ کا کلام زیر نظر ہوتا تو یہ زیادہ دشوار نہ تھا[۵۰] ایں آذر سے متعلق قاطع کی عبارت نقل کرنے کے بعد لکھتا ہے: "بجواب ایں دشنام نہ دادن عین قصور است .. در کتاب برہاں مادر .. نیست باور .. بود ..

وبفرض محال مراد نہ از مادر کسے است کہ ایں ہمہ برآشفتہ است" صہ ۱۸۔ وہ ایک دوسری جگہ "چادر .. بیحیا ئیست" کو ذہن میں رکھ کر تحریر کرتا ہے: "مگر برادر را برادر دیگر نمی باشد کہ خواہر را بجای آں آوردہ است و پیش تماشائیاں اظہار کردہ" صہ ۸ ۵۱ امین (صہ ۶۳) اور احمد (صہ ۱۱۳) دونوں نے لکھا ہے کہ مثل غالبؔ پر صادق آتی ہے۔

۵۲ غالبؔ نے دیباچۂ تیغ میں لکھا تھا: "اگر میری طرف سے ازالۂ حیثیت کی نالش دائر ہو جاتی تو میاں (امین) پر کیسی بنتی؟ مگر میری کبر نفس نے ازالۂ حیثیت کے لفظ کو گوارا نہ کیا۔ یہی ناگوارا بعد کو گوارا ہو گیا اور انھوں نے امین کے خلاف مقدمہ دائر کیا۔ حاکم میں اگر اس کی صلاحیت ہوتی کہ امین کے فارسی عبارات کا خود مطلب سمجھے اور چند مولویوں نے جھوٹی گواہیاں دے کر معاملہ بگاڑ نہ دیا ہوتا تو امین کی سزا یقینی تھی لیکن، ظاہرا حاکم کا رُخ خراب تھا اور غالب اسی کو قرین مصلحت سمجھے کہ عدالت سے باہر امین سے تصفیہ کر لیں۔ انھیں اس ضرورت کا احساس بھی نہیں ہوا کہ امین عدالت میں اپنے قصور کا اعتراف کر کے ان سے معافی چاہے۔ عرضی کے کچھ الفاظ یہ ہیں: "بہ فہمائی (کذا)، چند گرامی رؤسای شہر باہم رضامندی ہوئی، اب مجھ کو کچھ دعویٰ بابت مقدمہ نہیں رہا" (غ صہ ۴۷)۔ یہ امین کی کامل فتح تھی اور غالب کے لیے مقدمہ ہار جانا اس سے کہیں بہتر ہوتا۔ ۵۳ غالبؔ نے قاطع کی اشاعت اول میں درجوع بہ اشعار خاقانی فصل ۴، خسرو پرویز نبیرۂ نوشیرواں کا زمانہ خود نوشیرواں سے قبل قرار دیا تھا، شاہنامہ کے مطالب ذہن میں ہوتے تو یہ ممکن نہ تھا۔ اشاعت دوم میں غالبؔ نے تصحیح کر دی صہ ۱۴۰ ۵۴ شرح قصائد انوری از ابوالحسن فراہانی م ۵۵ خسرو کے سوا شاید ہی کوئی ہندی فارسی گو ہے جسے غالب رحمت الٰہی کا سزاوار سمجھتے ہوں، ظاہرا یہ بھی انکے نزدیک ایرانیوں کے لیے مخصوص تھی ۵۶ اس مباحثے کی تفاصیل اور اس کی متعلق غالبؔ کی روش کا مفصل ذکر معاصر حصہ ۵ و ۷ میں ہے۔ ۵۷ یہ الفاظ عبدالقادر کے نہیں، غالبؔ نے کلام فیضی کا پسندیدۂ جمہور ہونا ظاہرا عبدالقادر کے حوالے سے لکھا ہے، لیکن، غالب کے برخلاف عبدالقادر کا بیان ہے کہ عرفی و ثنائی کا کلام مقبول عام تھا، اور فیضی کی کوشش کے باوجود

۱۲۵ ۱۲۶

اسے حسن قبول حاصل نہ ہو سکا (منتخب التواریخ م ۱۳ ھ ۱۷ھ) ۵۸ رجوع بہ معاصرا
ص ۱۵۱ ۵۹ بہار ہندوستان کے بڑے فارسی گویوں میں محسوب نہیں، نہ ان کا دیوان
ہے نہ اس کا کسی نے ذکر کیا ہے اور نہ معاصر فارسی تذکروں میں ان کا ترجمہ ہے۔ ان کے فارسی اشعار
جو اس وقت ملتے ہیں ان کی تعداد ۶ سے زائد نہیں ۶۰ صائب نے شیدا کی غزل پر
غزل لکھی ہے، معاصر حصہ ۷ ص ۱۱ ۶۱ کلمات الشعرا ص ۷۵ ۶۲ دیوان واقف
ط ۱۸۸۷ء میں نہیں، لیکن دیوان م ۲۵ ھ ۱۳ھ میں ہے ۶۳ قتیل نے یہ مطلب لکھا ہے:
"کوچۂ تو از کشتہ شدن عاشقاں تمامش دریای خوں شدہ بود و خاکی در آنجا غیر از بدن
کشتگاں نبود" (ثمرات البدائع ص ۲۳۲) "خاک نبود" کے متعلق اس کا قول ہے: " ایں
محاورہ را ہمیشہ ہندی میدانستم" ص ۲۳۳ ۶۴۔ اس کے متعلق بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے
مگر طول کلام کے خوف سے اس وقت کچھ نہیں کہتا ۶۵ رجوع بمعاصر حصہ ۲ (جہان غالب)
۶۶ "چوں بتبریز نزول فرمودند از آنجا کہ توجہ اقدس بہ اصطرلاب و کرہ و سائر آلات
رصدی درجۂ کمال داشت آختہ بیگی را فرمودند کہ دریں شہر کہ محل آثار قدیمہ
است کرۂ تفحص نماید، آں سادہ لوح کرۂ چند با بادیانہا آورد۔ آنحضرت بجہت تفاول
خریدند" اکبر نامہ جلد ا کلکتہ ص ۲۱۹۔ غالبؔ و ابوالفضل کے بیانات میں جو فرق ہے اس سے
قطع نظر یہ واضح ہے کہ غالبؔ کرہ و اصطرلاب کو ایک سمجھتے تھے ۶۷ " نزد اوست ہمہ علم
عمرؓ خطاب" فرخی ص ۱۳ "عمرؓ و عثمان و بوبکر و علی بینم ہمی" قصائد سنائی ص ۸۷، ناصر
خسرو ص ۱۱۲ + مختاری ص ۱۷، "... ہمہ نام بوبکر و عمرؓ شود،" ش ۴ ص ۲۲ ۶۹ نامیرندہ
دک ص ۱۴۹ میں ہے، مگر قاطع کے انطباع کے بعد غالبؔ نے لکھا ہے: "میرندہ کہو کیوں نہ
بنایا؟ صیغۂ فاعل متروک رہا، صرف صیغۂ مفعول یعنی مردہ پر قناعت کی اور یہ جو
فردوسی کے یہاں .. ہے: " ممیراں کسی را و ہرگز ممیر" مجاز ہے امر بھی اور تعدیہ بھی"؛ ص۔
کمال یہ ہے کہ قاطع کی اشاعت ۲ تحریر ص کے بعد طبع ہوئی ہے، لیکن اس میں "نامیرندہ"
موجود ہے۔ مجاز .. بھی" میری سمجھ میں نہ آیا۔ میرانیدن سے میرانیدم بلعمی میں بھی ہے:
"زندہ را میراندم" ص ۵۹، "ممیر" ناصر خسرو کے یہاں بھی ہے: "کہ امیرا (امیر غزنی والف)

۱۲۱

"ہزار سال ممیر" صفحہ ۱۷۰۔ واضح رہے کہ مردن کا مضارع مرد بھی مستعمل تھا: "چو روزی برآید خورند و مُرند" شش خ ۱۲۵، اسدی صفحہ ۲۲۵۔ ۷۰؎ رشیدی نے چام کے معنی "خم و چم" لکھے ہیں، لیکن سامانی کی عبارت میں چم و خم "پنہاں کنیم الخ" ہیں میری تحریری یادداشت میں چم و خم۔ عنایت اللہ شیرازی کا یہ شعر بھی قابل توجہ: "تا کاکل و زلف نیگواں خم بخم است ٭ تا شیوۂ رفتار بتاں چم بچم است" منتخب التواریخ ۱ ۷۱؎ بی بیر اسیر کے مطبوعہ دیوان اور بعض خطی نسخوں میں نہیں ملا ۷۲؎ جامع التمثیل م ۱۰۹۹ عبداللہ قطب شاہ کے عہد کی تالیف ۷۳؎ مرغوب القلوب فخری کی مثنوی جو معیار کے ساتھ چھپی ہے، یہ غلطی سے شمس تبریز کی طرف بھی منسوب کی گئی ہے ۷۴؎ صفحہ ۴۲۱ ۷۵؎ صفحہ ۱۰۴ ۷۶؎ سلے ۳ ۷۷؎ مغ ۲ صفحہ ۳۹۱ ۷۸؎ آئین اکبری امرتبہ سید احمد خاں صفحہ ۲۶ + ۷۹؎ رشید یاسمی کی کتاب ابن یمین پر صفحہ ۹۹ ۸۰؎ بہار ۲ صفحہ ۸۶ ۸۱؎ ظہور اسلام عہد خسرو پرویز سے قبل اور ایرانیوں پر عربوں کا حملہ اس کے مقتول ہونے کے بعد ہوا ہے ۸۲؎ فرائین نو او دساتیری ہے ۸۳؎ مستحدث کی جو تعریف غالب نے کی ہے صریحاً غلط ہے ۸۴؎ اس سے قطع نظر کہ دساتیر مجعول ہے، یہ فرہنگ نہیں کہ اس میں کل لغات کے ملنے کی توقع کی جا سکے۔ ہزاروں لغات ایسے ہیں جو زبان زد عام نہیں (اور خود غالب نے بھی ایسے بہت سے الفاظ استعمال کیے ہیں) محض اس بنا پر ان کے وجود سے انکار نہیں کیا جا سکتا ۸۵؎ یہ اشعار لباب ۲ میں بھی ہیں، لیکن میں نے احوال رودکی ۳ کے مطابق نقل کیے ہیں ۸۶؎ مؤید صفحہ ۳۷۱ میں سراج اللغۃ سے آرزو کا یہ قول نقل کیا ہے کہ بوونہ (طائری) بای عربی کے ساتھ ہے اور جامع میں بھی ورتیج کے تحت بوونہ ہی لکھا ہے، مگر اردو میں بای فارسی سے رائج ہے اور میں اس وقت یہ کہنے سے قاصر ہوں کہ فارسی میں صرف بای عربی سے ہے یا بای فارسی کے ساتھ بھی ۸۷؎ "در بہشت برین گر گشادہ میخواہی بکن بر دم محتاج در فراز اینجا" صائب مطبوعہ صفحہ ۲، لیکن صائب ۳۴۲ ۳۴ میں "بکن" کی جگہ "مکن" ۸۸؎ در باب عباسیان، مثنوی بدیعۃ الودیعہ ۸۹؎ "ما ترک مراد دارم میدانیم وان باغچۂ ضبطی شدہ او جداست" کلیات صفحہ ۵۸، یعنی وہ باغچۂ شدہ جو ضبط کیا گیا تھا۔ فارسی میں کچھ عربی مصادر اسم مفعول کی طرح مستعمل ہیں، اور بای

زائد بھی کچھ مصادر کے آخر میں ملتی ہے، مگر "ضبطی" میری نظر سے نہیں گزرا' ہاں' اردو یا ہندی
فارسی میں یہ ہے۔ کہنے والا کہہ سکتا ہے کہ خود غالب نے ہندی یائے مفعولیت استعمال کی
ہے ۹۰ میرے علم میں کوئی ہندی فارسی داں ایسا نہیں جس نے گرفت کو مفتوح الرا کہا
ہو' اس کے متعلق کہ رے مکسور ہے ہند میں اختلاف نہ تھا' کہ کسی گروہ کو کشف اللغات سے استناد
کی ضرورت پڑی ہو اور نہ یہ صاحب کشف کا اجتہاد ہے۔ یہ بات بھی سمجھ میں نہ آئی' کہ
سعدی کا شعر مؤید کسرہ موجود ہے تو کشف کی سند دینے کی کیا حاجت تھی۔ یہ بھی نہیں کہ
اس میں سعدی کے شعر سے استشہاد کیا گیا ہو ۹۱ شاہنامہ میں گرفت شگفت کا قافیہ
۱۵۴ جگہ آیا ہے: جلد اوّل ۵۰، دوم ۴۴، سوم ۴۸، چہارم ۳۲ (ممکن ہے کہ شمار
کرنے میں غلطی ہو گئی ہو اور دراصل دو چار زیادہ یا کم ہو) ۔ گفت و خفت کا قافیہ
نو دس جگہ سے زیادہ نہیں، اور گرفت رفت بالفتح اور اس سے قبل دوسرے الفاظ کا
قافیہ اس سے بھی کم آیا ہے ۹۲ شاہنامہ میں تہمتن اسفندیار کے لیے بھی آیا ہے ش ۳
ص ۴۷ ص ۴۸ + بہمن کے لیے شاہنامہ میں نہیں آیا' کہیں اور ہو تو ہو ۹۳ بنا گی
کی سند معقول مجھے نہیں ملی ۹۴ "پیلان تہم طعمۂ مار انداز ہیں مور" قاآنی ص ۱۸۱
۹۵ معیار ص ۸۹ بسمل = نیم کشتہ اور اس کے سوا کچھ اور معنی نہیں، لیکن ص ۸ میں
یہ مصرع: "چوں مرغ نیم بسمل بر گرد نا بود" جب خود بسمل نیم کشتہ ہے تو نیم بسمل کیا ہوگا
فخری نے اس پر غور نہیں کیا۔ بسمل = خستہ کی سند ممکن ہے مل جائے مگر اس وقت پیش نظر
نہیں ۹۶ شاہنامہ میں نہیں، جہاں میں بنام عنصری ۹۷ قرب قیامت کا ذکر ہے
فرانسیسی مترجم نے اس شعر اور "بشادی الخ" میں خاور کا ترجمہ مغرب ہی کیا ہے
۹۸ تاریخ گزیدہ۔ شمالی دہستانی ۹۹ قوامی رازی ہفت اقلیم ۱۰۰ ابن یمین
۱۰۱ غالب نے تیغ میں کے گدن کی پہلی کاف کو عربی جاننا برہان کا "حمق" قرار دیا ہے
۱۰۲ واضح رہے کہ عہد حاضر کے تلفظ سے قطع نظر، اگر الف کے بعد کا حرف آخر کلمہ ہو تو
اس کی رعایت قافیے میں نہیں ہوتی، مثلاً ناں و بُن (بالضم) کا قافیہ نہیں ہو سکتا
۱۰۳ مصرع زکی دہلوی شاگرد غالب: "واللہ ابروی بت بے پیر میں گرہ" دیوان

ص۱۴۲ ۱۰۴ کچھ ایسے امور جن کا تعلق اخلاق سے ہے اور فصول میں بھی ہیں ۱۰۵ یہ شعر جہاں میں اسی طرح ہے اور اس کے ساتھ غزل کا تیسرا شعر بھی بہ اختلاف بعض الفاظ مندرج ۱۰۶ خدا جانے یہ بات غالبؔ نے کہاں دیکھی۔ محرق میں "درخانہ الخ" نہیں ۱۰۷ "عرف میں آبدست کس عضو کے غسالے کو کہتے ہیں، ہم تو اتنا پوچھ کر چپ ہو رہتے ہیں" عود ص۱۵۱ کہاں ہندوستان کا روزمرہ اور کہاں فارسی" آبدہ دست" جس طرح برہان میں ہے اور فرہنگوں میں بھی ہے اور برہان مرتد ہے تو ان سب کے مؤلف بھی مرتد ہیں۔ یہ دیکھیے کہ رومی لفظ آبدست کس موقع پر اور کس طرح استعمال کرتے ہیں: "شمس الحق است رازم تبریز شد نیازم او قبلۂ نمازم او نور آب دستم" ص۵۶۰ ۱۰۸ یہ دونوں قتیل کی کتابیں ہیں، قتیل و صاحب غیاث کو ایک جگہ "خران نامشخص" بھی کہا ہے عود ص۲۱ ۔

تتمۂ تصحیح و اضافہ

(۱) ص۳۴۸ فروزہ۔ صفت دساتیری ہے (فرہنگ ایران باستان ص۱۸) (۲) ص۳۶۵ مصنف حدائق العشاق محمد رضی تبریزی نے بھی اپنے نام سے پہلے باپ کا نام لکھا ہے (حدائق کانپور ۱۲۷۰ھ ص۵) (۳) ص۳۸۰ مفتی صاحب کا خط تجلیات میں ہے (۴) ص۳۹۱ غالبؔ کی تحریروں سے یہ ثابت نہیں کہ صہبائی کی زندگی میں انھیں برا کہا ہو (۵) ص۴۰۹ روز روشن میں شاداب سمرقندی کا شعر ذیل ہے:

درطریق دردمندی پیر باتدبیر گفت ... نے جواں ہر کس کہ باشد میتواں نے پیر گفت

(۶) ص۴۰۹ یہ دراصل ص۴۰۷، اس غلطی کی وجہ سے بعد کے ہندسے بھی غلط ہیں (۷) ص۴۲۵ کتب لغات میں چخامہ بھی ملتا ہے اور اس سے اس خیال کو تقویت ملتی ہے کہ چکامہ کا کاف فارسی ہے، مگر حال کے ایرانی کتب میں عموماً بکاف عربی (۸) ص۴۲۷ "زازمودن" لوگ الف پر مد بھی دیتے ہیں (۹) ص۴۳۹ اسپ اصلاً صحیح آجکل ایران میں کاف عربی سے ہے (۱۰) ص۴۶۸ غلبکیں کا کاف فارسی ہے یا عربی اس کے متعلق اس وقت کچھ نہیں کہہ سکتا (۱۱) چنگر نگہا چہ کاج آخر کہیں عربی ملتا ہے کہیں فارسی۔ (۱۲) ص۵۶۳ "میران.. میر" غالباً نظامی کا مصرع ہے (۱۳) ص۴۶۲ "چغد" مطبوعات جدید ایران میں جغد

غلطنامہ

(۱) غلطنامے کی تیاری میں جناب مدّاح سے جو مدد ملی ہے اس کا شکریہ ادا کیا جاتا ہے (۲) غلطنامے میں صرف صحیح الفاظ دیے گئے ہیں، حسب ضرورت قبل یا بعد یا قبل و بعد دونوں کے صحیح الفاظ بھی درج کر دیے گئے ہیں۔ (۳) لفظ "خارج" سے مراد یہ ہے کہ اس سے قبل کا لفظ یا الفاظ مقالے سے خارج سمجھے جائیں:

۳۴۷ ۹ ہے کہ ۱۳ یکجا ۱۶ دیے (دیے، لیے، کیے، کیجیے، چاہیے وغیرہ میں، ہمزہ نہ چاہیے) ۲۳ معل ۳۴۸ ۹ پیوند ۱۰ و فراواں (و خارج) ۱۶ ترک ۲۲ میرے ۳۴۹ ۹ عربی و ۱۴ سکتے ۱۴ کیے ۲۲ ساسان ۳۵۰ ۴ جسے ۷ ہخامنشی ۳۵۱ ۳ ہزوارش ۸ بوزن ۱۰ بیاسخ ۳۵۲ ۲ کفر، خوبی ۳ گذشتن ۴ افراشتہ ۵ آں ۵ اہورامزدا ۵ آنچہ ۶ بخشیدہ ۹ بخشایش ۹ ورنج ۱۰ اسرای ۱۰ آمیختہ ۱۰ اباں ہمتکاں ۱۲ رستخیز ۱۲ میں قدیم ۱۳ ایہ ۱۵ تفاصیل ۲۰ شاہنامہ، ۳۵۳ ۲ ۲۵ ۴ یہ ۴ متصادم ۴ وہ اسے ۱۲ مرتن ۱۵ ص ۳۰۵ میں ۱۶ ہوشنگ و تہمورس ۱۶ پشت ۱۸ ہوشنگ ۲۰ کیومرث کا پوتا ۳۵۴ ۳ نبوت ۳ جم ۵ ہیں۔ ۸ ص ۳۰۵ ۹ اسی سے ۱۳ آئتیں ۳۵۵ ۶ سکتا کہ ۷ مفروضہ ۱۱ طرح ہے، ۱۲ فقرہ ۱۳ پوزش ۱۵ پوزش ۱۷ مضموم ۲۰ چنانچہ ۲۲ میں مضموم ۳۵۶ ۷ صحیفے ہیں ۲۱ ماند ۳۵۷ ۷ بای ۱۰ ص ۲۳۵ ص ۲۴۱ + ۱۲ نہ پیوندد بتو ۱۲ و نہ جدا ۳۵۸ ۲۲ شہزادہ ۳۵۹ ۲ رسالۃ النصیر، معیار جمالی، فرہنگ ۸ اور معیار و جامع و ناصری ۳۶۰ ۳ تو ۳ اس ۳۶۱ ۸ معاصرا ۹ مصطلحات ۱۶ دیکھی ۲۳ کاان ۳۶۲ ۴ بالاستیعاب ۱۱ نفیس ۱۴ بگویم ۳۶۳ ۲ اسپرد ال ۹ پنجم ۱۴ برس سے ۱۹ در ۲۰ آدم الشعرا، ۲۱ خاقانی ۲۳ چند ۲۳ ہمگناں ۳۶۵ ۷ عہد ۱۰ آتی ۳۶۶ ۶ تصحیح ۱۳ ۱۸۳۴ء ۱۶ کی ۲۰ ۱ صفحوں ۳۶۸ ۲۲ ہیں، ۳۶۹ برآ ۳۷۲ ۱۸ آتیہ برای ۳۷۳ ۷ اجائز ۳۷۴ ۵ پازاتح ۱۸ آبای ۲۲ نمود

۳۷۵ ۳ دہن ۷ مستفسر ۱۰ مخزن + ۱۷ دیباچہ ۱۹ کوئی بات ۲۲ اسناد ۳۷۶ ۱۳
آدمست و ۱۶ دک ۳۷۷ ۵ کی ساتھ ۷ نسخہ ۱۹ ماہی ۲۲ زمین ۲۳ ہے کہ ۳۷۸ ۸ ض
آفتاک ۱۳ مراد از ۳۷۹ ۶ مستورۂ ۷ مجرّدان ۱۰ صـ ۱۲۶ ۱۵ معترض ۳۸۱ ۱۶ معتر
۳۸۲ ۵ تیغ ۱۲ بد کہاؤ ۲۲ قطران وغیرہ ۳۸۳ ۱۱ اشاعت دوم ۱۲ ارزانش
۲۱ چینود یا چنیود ۲۲ صـ ۴۰۲ ۔قریب بہ ۳۸۴ ۸ کرم اندر کلام تو ۱۰ اکرم اندر کلام
تو نیست ۱۲ تو ہم نوں ۳۸۵ ۱۰ خمسۂ خسرو صـ ۶۸ ۲۰ مصرّع ۳۸۶ ۱۳ گشت
۱۵ قدسی کی ۱۶ حالانکہ ۲۲ صـ ۵۱۴ ۳۸۷ اشاگرد (خارج) ۴ صـ ۳۵۸ ۶ قزوینی ۲۱ کیہ
۳۹۱ ۹ کر گئی کہ ۳۹۲ ۳ للہ ۸ صـ ۲۲۴ ۱۰ صـ ۲۲۴ ۲۳ گلہ ۳۹۳ ۱۴ طاہر ۱۹ گوئی
۳۹۴ ۷ دستگردی ۱۱ آملی وکلیم ۲۳ کنز ۳۹۵ ۷ ارغش ۱۵ ابتاتم ۳۹۶ ۱۰ مستعبد
+ ۱۷ صـ ۵۱ ۳۹۷ ۲۲ م ۶ ۲۴۶ ۳۹۸ ۱۰ در سرگذشت ۱۲ رودو ۱۷ موئّید ۲۳ درہ
۲۳ یا بیم ۳۹۹ ۱۱ از (کذا) ۲۰ ویژہ + ۲۰ اویژہ + ۴۰۰ ۳ اویژک + ۹ دین
ی ۴۰۱ ۳ انبوذن ۸ التختن + ۹ رودکی کی ۱۰ بیوفا بود ۱۶ لکھا ۱۷ یا اپنی ۴۰۲
اخم سفال درو ۲ اوحدی صـ ۸ ۳ آگنیانش ۵ صـ ۳ ۴۰۳ ۱۳ بدست ۲۳
پرورش ۴۰۴ ۲۲ دربوستاں ۲۲ پس از رفتن ۴۰۵ ۱۶ استاد ۲۱ خم و گاہ
چیں چیں ۴۰۶ ۸ معل ۱۲ نہ شمارد ۱۹ ہیں (خارج) ۲۲ یہ کہ اگر ۴۰۹ ۲ تورانی ۶
کی کسی ۱۶ شخصست ۲۲ طالب صـ ۴۲۱ ۴۱۰ ۳ جوانا نند ۵ پیر ۱۷ مالیدہ کا
۴۱۲ ۱۳ جای ۲۰ البتہ ۴۱۳ ۹ دادی ۱۰۰ ڈکان ۱۸ میں س مکسور ۴۱۴ ۵ ابن
یمین ۱۴ فارسی میں ۴۱۵ ۴ بہ اضافۂ بازوزنی ۲۱ فارسی است طالب ۴۱۷ ۲ آب و
باغ ۱۷ سر بنہ ۱۹ کیہ ۴۱۸ ۷ (نثر ہی) ۴۲۰ ۸ لیے ۲۲ مضارع ہے ۴۲۱ ۱۰ باقی سندیں
۲۱ درچہ و ۴۲۲ ۴ چرا بر ۵ ازیں عالم ۹ غالب کہتے ہیں کہ قیاس ۱۰ بچہ ۱۶ نسخہ ۲۱
کنا بچہ ۲۱ نغلچہ ۲۳ درنچہ ۴۲۳ ۷ نبرہ ۱۰ داہی ۱۴ ذیل کلیات ۱۶ منہ ۲۳ چنین است
۲۳ بر پروشاں ۴۲۴ ۸ اصلا است ۱۳ بر روشش ۱۵ یہ قابل ۴۲۵ ۳ بر پروشاں
۲۳ چکامۂ ۴۲۶ ۴ جائے سمجھنے میں ۱۴ ومحلتہ یاب ۱۴ مدینتہ ۲۰ غالب نے ۴۲۷ ۱۵

رازمودن ۴۲۸ ۱۵ این را ۱۷ بشکنیش ۲۲ بدانستن ۴۲۹ ۸ گبیستن (کذا) ۲۳
بپوشانیدن ۴۳۰ ۹ قراتکینیات ۱۲ سیورغال ۱۹ دولت ۱۹ سیورغال (خارج) ۲۰
ص۲۲۰۶ (خارج) ۲۲ عالم ۴۳۱ ۲ سیورسات ۷ سقناقات ۱۰ قشوں ۱۵ نوازش
۴۳۲ ۱۵ اکرامت ۱۷ نمیدانستند ۲۱ نمیدانند ۲۳ "اور ۴۳۳ ۳ جیبی ۶ تثنیہ
+ ۱۱ دہی ۱۳ تو دہی ۴۳۴ ۲ ہوئے ۴۳۵ ۸ ہنوز ۲۳ جول ۴۳۶ ۷ بفتحتین
+ ۱۰ (شعری) ۱۱ چشم تنگ ۱۴ حرف او ۲۰-۱۶ اورت ۱۷ حرکت قافیہ میں ۲۱ خسیس
حرامزادہ ۴۳۷ ۲ درپے ۱۴ شتر ۱۸ سترکی ۱۶ بزکی یو ۱۷ چارپایاں ۲۰ رومی ص۷۸۳
۲۱ چوبراسپ ۴۳۸ ۸ ستردن کہتی ۱۸ برزونامہ ۲۳ حرب ۴۳۹ ۲ صرف ۴۴۰
۳ قسم کی ۱۰ رودکی کا شعر ذیل محرق میں دیکھا تو اشاعت ۲ میں یہ ۱۵ رزیدن ۴۴۱
۳ شہرۂ ۴ رایں + ۱۶ دانہ، ۲۳ حیرانی ص۴۸۰ ۴۴۲ استیہای ۳ .... (خارج)
۴ سرشار میدانم، ص۳۲۹ ۱۰ تا شود ۱۱ بیں کز ۱۴ 'بادۂ سرشار' ۱۷ جوع کلبی ۱۷ الحیٰ
۲۲ قلندر سرشاری ص۱۳۱ ۲۳ ص۱۳۱ (خارج) ۴۴۳ ۳ ایں را ۴۴۴ ۴ بالفتح
ہیں، ۲۳ تحمیق ۴۴۵ ۶ تفاوت ۱۱ سمجھا ۱۳ ... (خارج) ۲۲ ابلہ ۴۴۶ ۸ غلطی
۱۴ لاغ و دروغ ۴۴۸ ۲۳ گنارد ۴۴۹ ۴ افسوس میبرد ۸ ص۲۶۹ ۱۰ افسوس
.. وخندہ ۱۴ پشہ، ۱۷ میکنم ۴۵۰ الاستسخار ۱۲ ایمنی ۴۵۲ ۴ عمرم بسبرہ ۵ بدیعۃ الودیع
۶ من زعمری ۱۲ سخنوراں ۴۵۳ اسیب ۲ تا ۴۵۴ ۲ فروغست ۲ رونیش ۲ خمسہ،
خسرو ص۵۲ ۴۵۵ ۱ بآرام ۲ واو وشکوفک پہلوی ۷ جا سکتا ۲۳ تکریم ۴۵۶ ۹
بپارسی .. گفتار ۱۰ اینی + ۱۰ پذیرفتیم ۱۳ زبانزد ۱۹ گھڑی ۲۳ یہ رای کہ ۴۵۷ ۷ زبان
۱۰ اسغدلیست ۱۳ فصیحترین ۱۷ ایں زباں ۲۳ یاری ۴۵۸ ۱۴ مستحدث ۱۹ اور
اس کی ۲۰ چکامہ + ۲۳ گیر ۴۵۹ ۷ رودکی کہنا ۱۹ احسنت + ۱۰ ابنر + ۱۳ کت نبی
۲۰ نبی چہ ۴۶۰ ۵ ہذا الباب ۵ نگار ص۱۶۸-۱۵ ص۱۶۹ ۲۱ کہنبارات ۴۶۱ ایند
جرد ۶ ترہ را ۸ عقود ۱۲ سیسنبر ۱۴ آں ۴۶۲ ۸ اشرف وسروری ہیں ۴۶۳ ۳ ددان
۵ شفائی ۱۸ ابکر دندزاں پس ۴۶۴ ۳ دہات ۵ شفق ۲۰ فرد گانی ۲۲ مزد گانی

۴۶۵ ۱۰ اکنوں میدہد (کذا) ۴۶۶ اویں ۱۸ فیاض ۴۶۷ ۲ اجماعی است ۸
احباب را ۲۰ اینست ۲۰ وقتیکہ ۴۶۸ اکرد ۲ غلبکیں در ۱۳ الپشتی ۲۰ شارح ۴۶۹ ۱۳
رفیع الدین ۴۷۰ ۱۰ سلطان قاجار ۱۲ و ۱۳ (شعر ہی) ۱۴ ادرویشاں ۴۷۱ ۶ بواو
۱۹ سغدی ۲۲ بفتحتین ۴۷۲ ۷ ازآں ۱۵ بہ ۴۷۴ ۱۳ ایک ہیں ۱۶ و جز صیغۂ
۱۷ نفی کہ ۲۰ ماۂ ۴۷۵ ۷ ابوالعجب ۴۷۶ ۶ ز آب و بی حاصل ۷ و پوستی ۴۷۷ ۸
نمعربتہ ۴۷۸ ۱۵ ص ۳۱۸ ۲۱ .. واؤ بصورت میم ۴۷۹ ۱۵ امارۂ عرفی ۱۶ (شعر ہی)
۱۶ باباره وبایاره و با ۴۸۰ ۳ خود ۲۱ طالب ۱۳۰ ۴۸۱ ۱۳ سری ۴۸۲ ۴ گفتمش
۵ شیراں سرشیراں ۱۶ میخارم ۱۶ باری ص ۲۸۶ ۴۸۳ ۴ ور ۴ بیا ۴ پیشیں ۸ اسیر
ناامیدی ۱۹ از خاره ۱۹ کلیات مطخسرو ص ۳۱۹ ۲۰ (شعر نہیں) ۲۲ فرمایشں
۲۳ غمم ۴۸۴ ۳ دریں راه ۹ کہ مداح تو با ۲۲ بپیچید ۴۸۵ ۲ رہی کہ ۱۴ سخن ۱۷
مطابقت ۱۷ در عدد ۱۹ دار آفرینہا ۲۰ بغدادیہا ۲۳ پرستندگاں را ۴۸۶ ۱
جوشنوراں ۱۲ چاہیے ۱۳ مثاقی ۴۸۷ ۲۲ نیزه وری ۴۸۸ ۲ لفظ من حیث الجمع ۱ ص ۴۵
ص ۴۵ ۲۲ عدوی چنیں نتاند بیداد ۴۸۹ ۴ بکسرتین ۸ متاخرین ۱۲ مہ
غاشیۂ ۱۶ اروی ت - ۱۸ قبل ۱۸ توجیہہ + ۱۸ روی ۱۸ ہوگیا ہو ۲۰ ہوگیا ہی
۴۹۱ ۶ فرہنگ اسدی طا ۴۹۲ دت + ۱۴ ہای ۱۵ اسفندیار ۴۹۴ ۱ ترہ جو
۲ تلفظ ۸ عرفی ۲ ص ۲۳ ۱۰ طالب ۱۲۷ ۵ اخسرو ۱۰۲ ۱۰۶ ص ۱۸۴ ۲۰ جز اول ۲۰
والسبسب ۲۱ الطرق ۴۹۵ ۱۰ فقہ ۱۷ الیا ۱۸ آت ۱۹ بازاز ۲۱ واو ۲۱ بجائے
۲۳ منطبعۂ ۴۹۶ ۳ ست گن ۳ زجوگن (کذا) ۴ تموگن ۱۱ الجنثی ۱۴ یکدیگر ۴۹۷
۱۷ اعجائب ۱۵۱ ۲۳ المدنیہ ۴۹۸ ۱۷ لہراسپی ۸ اگندر ۴۹۹ ۸ گیا تو ۸ ابا ہو بدست
۵۰۰ ۱۸ النتز است ۲۱ مستحدث است ۵۰۱ ۶ برید و درید ۱۵ تناقض ۱۶ مؤید
۵۰۲ ۱۳ بسم اللہم ۲۳ ۵۱۲ ۵۰۳ ۲ ص ۳ نقطۂ ۲۲ سازد ۵۰۵ ۲۳ ....
(خارج) ۵۰۶ ۹ سمتی ۵۰۷ ۱۳ و فروشدن را ۱۷ بتافت ۱۷ شتافت ۵۰۸ ۱۲ بقال
۱۹ خوراز ۵۰۹ ۱۰ دگر روز ۱۸ از ہر را ۲۲ ۵۱۰ ۴ م ۸۰۲ و م ۱۲ قفیہ ۵۱۱ اہمال

۷ ص ۹۵ ۱۱ کتابوں ۵۱۲ ۱۶ ماوراالنہر ۱۷ ابتدا میں انھیں ۵۱۳ ۷ کسی ز ۱۴ اروئی
۵۱۴ ۵ ہی: "لہجہ بمعنی ۵۱۵ ۱ را ابتدائے ۲ واو ۳ تند باشد ۱۸ آمادہ ۵۱۶ ۱۹ دربہ
.. موجود ہی (خارج) ۵۱۷ ۶ ہی۔ ابوعبداللہ ۹ ہی۔ بہرامی ۱۹ نغنغ ۱۹ از لفینکات
۵۱۸ ۲ آہوک (خارج) ۳ آہوک بیچارہ ۳ خط (خارج) ۵۱۹ ۱ ایگگو (خارج)
۴ خرد و ص ۱۲۴۷ ۵ پسرک خرد ۷ جوشم ۲۲ منوچہری ک ۲۳ کبلگ ۵۲۰ ۱ کیسلگ
۴ لب، ۱۳ شنکینک ومنیکنک (کذا) ۱۴ برزینک ۵۲۱ ۳ کم پیرکی ۷ چینگی ۵۲۲ ۴
نیش ۹ بانگ طبل وطنبکی (خارج) ۲۰ استر، ۲۳ جزوکی ۲۴ خانگی ۲۴ بیبیک
۵۲۳ ۸ لبکش ۱۴ خار، زنار، مار ۱۴ موج ۳۶۲ ۱۵ دل ۱۵۲ (خارج) ۱۶ ۳۷۰
دل ۲۱ تزلگ ۲۳ افوحکان (خارج) ۵۲۴ ۵ چاہیے ۱۱ گلبنکاں ۵۲۵ ۱ ترکیبیں
تیغ ص ۲۲۴ ۱۶ اکیر ۵۲۶ ۴ نہیں کیا ۸ "زسیمای میجوارہ نیر ۱۱ از ذرہ ۵۲۷ ۷ ص ۲۰۰
(خارج) ۵۲۸ ۱ وہ عذر ۱۶ کلیات ۵۲۹ ۵ کی جگہ گمراہ ۱۵ ذی محل ۲۳ تئیں یں
۵۳۰ ۵ کر استعمال کر ۵ وہی جو فصل + ۷ ظفر ۱۴ ۱۶ ۵۳۱ ۹ کر رسالۂ لغات
ترکی میں ۵۳۲ ۲۱ کالبد ۵۳۳ ۴ جہابدون لون ۵ لیے ۵۳۴ ۱۲ ہوگیا ہی ۵۳۶ ۱
(ص ۱۲۷) ۵ این ۵۳۷ ۱ "ل ۱۴ ۵ یہاں مصرع ثانی کی علاوہ مصرع اول ۲۲
چنیں ۲۲ آہکذا ۲۳ رہا صاحب ۵۳۹ ۱۸ جنیوں ۵۴۰ ۱۵ ماخولیای ۵۴۱ ۶ توافق
۵۴۳ ۴ حین ۵ یقین ۱۲ نتولیسید ۱۹ محاوری ۵۴۴ ۸ و ۹ قزوینی .. کہنا یہ ہی
کہ (خارج)

تتمۂ غلط نامہ

۳۴۵ ۳ سی جو میرا ۴ اور اس میں اغلاط ۵ استدعا ۹ لازما ۹ و ۱۰ اس مقالی کی لیی
جتنی صفحات کی ضرورت تھی، نقدِ غالب میں نہ مل سکی، اس لیی بہت سی ۱۲ و ۱۳ موضوع ..

نہیں ہو سکتا (خارج) ۱۹ ابنا پر ۳۴۶ الیر + ۵ نسخوں ۵ چاہیں + ۱۵ اکی گئی ہی ۸ اقافیہ
کی ۳۵۲ ا گنجینۂ ۳۵۵ ۱۴ اجو ۳۶۶ ۱۵ اعلیٰ ۳۷۳ ۵ رای ۳۷۴ ۵ پاسبان +
۳۸۳ ۴ صنائع ۳۸۶ ۱۶ دیوان ۳۸۷ اچنانچہ ۱۹ رحمتہ ۳۸۸ دعای ۳۹۵ ۸ گر
سیوز ۴۰۱ ۱۱ بیلفخت ۴۱۷ ۱۶ اپاش ۴۱۸ ۳ مؤید الفضلا ۷ حکیم ۴۲۲ ۲ چنیں ۵
گذردونگردو ۹ مگر دریچہ (بجرکت یا) ۴۲۳ ۱۲ منزنہ ۴۲۴ ا آمدہ، ۴۲۸ ۱۹ وہ
مثالیں نہ ۴۳۰ ۲۰ خزانیات ص ۵۸ ۴۳۳ اکی جگہ ۳ والدماجد ۰۰ ۲۳ معنی میں
۴۳۵ ۴ عفیف (یعنی تاریخ مصنفۂ شمس سراج عفیف ملک) ۴۳۶ ۸ پُر دُر
۱۰ اشنیدستی ۴۳۷ اعصیان ۵ منجیک ۱۸ ابالفتح (خارج) ۴۳۸ ۸ ا رخش کا
(''کا'' خارج) ۴۳۹ ۷ کرۂ اسپ ۴۴۲ ۲۱ بیخود سرشار (کذا) ۴۴۵ ۲ گی —
۴۴۷ ۴ کاکہ ۴۵۶ ۶ مبیں ۴۶۰ ۸ رجیسی ۴۶۱ ۱۴ اجملہ ص ۳۷۰ ۴۶۴ ۲۳ قزوینی ۴۷۰
۱۱ اسلطاں ۴۷۶ ۲ سروری میں بھی ۴۷۹ ۱۶ باماره و بایاره و باشاہ وملحم ۲۱ میترا شد
۴۸۳ ۱۶ موجہادارم ۴۸۸ ا بمعنی ۴۹۶ ۱۸ مجھ ۵۱۲ ۱۵ دریبر کی دروازی ۵۱۵ ۵
دَم زن زمانگی ۸ صورت میں ۵۱۸ ۱۰ جوجگک ۵۱۹ ۱۶ فرزندکانِ ۱۷ اکانِ ۵۲۰ ۲ پاسبانان
۵۲۲ ۶ عفیف — ۵۲۳ ۹ بتکلمک ۵۲۸ ۳ جنیں (خارج، ۵۲۹ ۱۲ کاربوں۔
۵۳۰ ۲۱ مغلی ۲۳ مغلی ۵۴۳ ۲ گذاشت ۵۲۸ التحطیہ + ۴۶۶ اتباشر ۳۸۲
۱۰ امغلطہ ۳۷۱ سطر ۱۳ اسی متعلق حاشیہ: فاطمع اشاعت ۲ میں صرف ۵، مگر اشاعت ایں ۶
۵۳۳ ۱۵ لکھا ہی کہ

(یونین پرنٹنگ پریس دہلی)

میں نے زندگی میں اپنا ایسا سپنا دیکھا تھا
جس کی تعبیر میں عمر بھر نہیں کر سکتا ہوں
سچ ہے حسین لوگ ہوتے ہیں
انتہائی فریب کار ہوتے ہیں

فاروق فیاض

ستم گر سا اس نے ہزار رنگ
کس سے دل دکھایا ہزار بار
ہم
رب جانے
میرے دل کی دعا ہیں

جان فاروق فیاض

God bless you a happy future.

